

I.A.H.
BULLETIN

25



RIJKSUNIVERSITEIT TE GRONINGEN
INSTITUUT VOOR LITURGIEWETENSCHAP

JULI 1997

IAH BULLETIN

**Publikation der
Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie
International Fellowship for Research in Hymnology
Cercle International d'Études Hymnologiques**

Nr. 25

Juli 1997

Rijksuniversiteit Groningen
Instituut voor Liturgiewetenschap
1997

Redaktion:

Dr. Jan R. Luth
Instituut voor Liturgiewetenschap
Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 104
9712 SL Groningen
Die Niederlande

Hedda T. Durnbaugh
Juniata College
Huntingdon, PA 16652
USA

ISSN 0925-5451

IAH-Sekretariat:

Christian Finke
Gallwitzallee 6
D - 12249 Berlin
Deutschland

Erscheint in der Regel einmal jährlich

*Der Preis für das Bulletin ist
für IAH-Mitglieder im Mitgliedsbeitrag
begriffen, Bibliothekspreis DM 25,-*

Inhalt/Contents

Abkürzungen/Abbreviations

Christian Bunnens	Vorwort	1
Peter Ebenbauer	Ästhetische Erfahrung – ein lebenswichtiges Organ christlichen Glaubens Vorüberlegungen zur Tagung in York aus theologischer Sicht	5
Harald Kaufmann	Säkularisierung der Kirchenlieds. Eine Wertungsuntersuchung	19
Jan R. Luth	Das Tempo der Genfer Psalmmelodien	41
Hans-Dieter Ueltzen	Über die Ästhetik der Melodien im Kirchenlied. Ein Versuch über Charakter, Stimmung und Empfindung der Weisen im Laufe der Geschichte	63
Achim Giering	Zur Organisation des Gesangbuchmachens am Beispiel des <i>Evangelischen Gesangbuches</i> von 1993/96	71
Walter Eller	Religion als Kunst. Jochen Kleppers Kirchenliedschaffen als hymnologisches Paradigma und als soziale Aporie Christoph Bossert zum 40. Geburtstag	79

Wolfgang Kabus	Musik in der Hand des Menschen. Eine Anfrage an die christliche Populärmusik in Form einer Predigt.	99
Anne Lill	Estonian Hymnody: Its Political and Cultural Context in the Seventeenth Century	111
Emma E. Bongers	Corrigenda	130
	Verzeichnis der Autoren und Autorinnen	131
	Suche, tausche / Buy, exchange	134
	Gesamtregister/General Index I.A.H. Bulletin 1 (1974) - 24 (1996) Zusammengestellt von Hedwig T. Durnbaugh	135

Abkürzungen/Abbreviations

a.a.O.	an angegebenem Ort / op. cit. (opus citatum)
Anm.	Anmerkung / (end)note
b.	born / geboren
Bd.	Band / volume
bzw.	beziehungsweise / or
ca.	circa
d.h.	das heißt / i.e. (id est)
e.g.	<i>exempli gratia</i> ; for example / zum Beispiel
ebd.	ebenda / ibid. (ibidem); in the same place
erw.	erweitert / enlarged
geb.	geboren / born
gest.	gestorben / died
hl.	heilig(-e, -er) / St. (i.e., Saint)
hrg.	herausgegeben / edited
Hrg.	Herausgeber / editor
i.e.	<i>id est</i> ; that is / das heißt
ibid.	<i>ibidem</i> ; in the same place / ebenda
Jhdt.	Jahrhundert / century
Jhdts.	Jahrhunderts / of the century
no.	number / Nummer
Nr.	Nummer / number
p.	page / Seite
S.	Seite / page
sog.	sogenannt / so-called
u.a.	und andere; unter anderen / and others, et al.; among others
u.a.m.	und andere(s) mehr / and others; et al.
unv.	unverändert / unchanged
usw.	und so weiter / etc.
WA	Weimarer Ausgabe / Weimar edition
z.B.	zum Beispiel / e.g. (<i>exempli gratia</i>); for example
zit.	zitiert / cited

Vorwort

Dies ist ein Jubiläumsband. Zum 25. Mal erscheint das *I.A.H. Bulletin*. Aus diesem Anlaß sei Dank gesagt. Zuerst dem Institut voor Liturgiewetenschap an der Rijksuniversiteit te Groningen, unter dessen "Dach" das *Bulletin* von seinem ersten Band an erschienen ist. Der einstige wissenschaftliche Mitarbeiter und spätere Professor am Institut, Casper Honders (1923-1994), hatte als Vorstandsmitglied der IAH den Plan für ein Bulletin entwickelt, und er hat dann selbst als Editor das *Bulletin* von 1974 bis 1987 betreut. Nach ihm hat Jan R. Luth die Redaktion des *Bulletin* übernommen. Von Band 22 (1994) an ist Hedda Durnbaugh mit in die Redaktion eingetreten. Dank gilt auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern an der Universität Groningen, die die drucktechnische Vorbereitung der Bände durchgeführt haben. Die Einrichtung des Bandes 25 lag in den Händen von Hedda Durnbaugh. Sie präsentiert in diesem Band noch zusätzlich ein Jubiläumsgeschenk, nämlich ein Register über alle bisherigen *Bulletin*-Beiträge. Dieses Register vermittelt Einblicke in die Arbeit der IAH in den letzten Jahrzehnten, es läßt Forschungsschwerpunkte deutlich werden und stellt vor allem eine vorzügliche bibliographische Hilfe dar, um Beiträge zu erschließen und aufzufinden.

Die Entwicklung, die das *Bulletin* genommen hat, wird bereits an der äußeren Gestalt der Bände sichtbar: von zum Teil schmalen Heften am Anfang bis hin zum voluminösen Band 24. Neben Bänden, die stark werkstattartig angelegt sind, stehen solche, die einen thematisch zentrierten Jahrbuch-Charakter tragen. Das graphische Erscheinungsbild reicht von einer Kopiensammlung unterschiedlicher Schreibmaschinentypen bis zum computergestützten Druck in der jüngsten Zeit.

Die Hauptaufgabe des *Bulletin* war und ist die Vorbereitung der Studientagungen sowie deren nachfolgende Dokumentation. Der vorliegende Band dient der Vorbereitung der 19. Studientagung der IAH. Sie findet als Joint Conference statt, also zusammen mit der Hymn Society of Great Britain and Ireland (HSGBI), der Hymn Society of Wales (WHS) und der Hymn Society in the United States and Canada (HSA). Tagungsort ist York, Großbritannien, in der Zeit vom 10. bis 15. August 1997. Das Thema lautet: "Quality in Hymnody - Is It a Question of Aesthetics or Theology? / Qualität im Kirchengesang - eine Frage der Ästhetik oder der Theologie?"

Dem Thema von York sind die Beiträge des vorliegenden Bandes zugeordnet. Er wird eröffnet mit den systematisch orientierten Arbeiten von Peter Ebenbauer und Harald Kaufmann. Kaufmanns Beitrag ist der Nachdruck eines Referats, das bereits 1969 gehalten worden ist. Die IAH hatte sich damals auf einer Tagung in Graz mit dem Problem von Kriterien für das Kirchenlied beschäftigt. Da es das *Bulletin* noch nicht gab, wurden die Vorträge nicht dokumentiert. Einer Anregung der IAH-Mitgliederversammlung 1995 folgend,

wird der an einer anderen Stelle erschienene Beitrag von Kaufmann hier noch einmal präsentiert; seine der kritischen Theorie verpflichteten Reflexionen sind weiterhin bedenkenswert. Die Studie von Jan R. Luth greift mit der Tempofrage bei Genfer Psalmmelodien ein historisches Problem auf, das auch für die aktuelle Musikpraxis immer wieder diskutiert wird. Hans-Dieter Ueltzen gibt Einblicke in die Geschichte ästhetischer Werturteile zu Kirchenlied und Musik. Achim Giering konkretisiert die Frage von Qualitätskriterien am Beispiel des seit 1993 in deutschsprachigen Kirchen eingeführten *Evangelischen Gesangbuches*, Walter Eller tut das vom Leben und Schaffen Jochen Kleppers her, während Wolfgang Kabus erneut die christliche Populärmusik in die Diskussion rückt. Anne Lill beschreibt den Einfluß des Kirchenliedes in Estland auf die Entwicklung der estnischen Schriftsprache und Literatur.

Neben den hier versammelten Beiträgen sei für die Thematik von York auch nachdrücklich hingewiesen auf einen Aufsatz im *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* (JLH) von Gustav A. Krieg, "Das Kirchenlied zwischen Traditionalismus und Säkularismus. Ein historischer und systematischer Beitrag zum Kriterienproblem in der Hymnologie" (JLH 34 (1992/93): 22-56).

Christian Bunnens
Präsident der IAH

Preface

This is an anniversary issue of the *I.A.H. Bulletin* as it appears for the twentieth time and great reason to express our thanks. First, to the Institut voor Liturgiewetenschap at the Rijksuniversiteit te Groningen, under whose "roof" the *Bulletin* has been produced since its first issue. Casper Honders (1923-1994), professor at the Institut and member of the IAH *Vorstand*, conceived the idea for a "bulletin" and served as its editor from 1974 until 1987. After him Jan R. Luth took over the editorship. Beginning with volume 22 (1994), Hedda Durnbaugh became co-editor. Our thanks are due also to the office staff at the University of Groningen for preparing the final copy and layout. The texts in volume 25 were prepared by Hedda Durnbaugh, who is also presenting in this issue an anniversary gift in the form of an index to volumes 1 through 24. This index provides information about the scholarly work of the IAH during the past decades, it highlights research foci, and above all, it represents an excellent bibliographical tool for accessing and locating articles.

The development of the *Bulletin* is reflected in its outward appearance beginning with slim issues to the voluminous Number 24. Next to issues in workshop format are thematic ones, and the appearance of the texts went from various typewriter faces in the beginning to today's computer-produced fonts.

The main purpose of the *Bulletin* has always been the preparation of the study conferences and their subsequent documentation. The present issue serves this purpose for the forthcoming 19th IAH study conference, which will meet at York, Great Britain, from August 10 - 15, 1997, as a joint conference with the Hymn Society of Great Britain and Ireland (HSGBI), the Hymn Society of Wales (WHS), and the Hymn Society in the United States and Canada (HSA) around the conference theme of "Quality in Hymnody - Is It a Question of Aesthetics or Theology? / Qualität im Kirchengesang - eine Frage der Ästhetik oder der Theologie?"

The majority of the articles in this issue are on this theme. They begin with the systematic articles by Peter Ebenbauer and the late Harald Kaufmann. Kaufmann's is the reprint of a paper which he gave as early as 1969 at an IAH conference at Graz, Austria, which dealt with the criteria for hymnody. Since the *Bulletin* did not yet exist at that time, the conference papers were not published. It was the wish of the IAH membership meeting in 1995 to reprint this article, which had in the meantime been published elsewhere. Its insights, informed by critical theory, are still worthy of note. The article by Jan R. Luth on the question of the tempo of Genevan psalm melodies deals with a historical problem which, in its practical application, is still topical. Hans-Dieter Ueltzen gives an overview over the history of aesthetic judgement regarding hymnody and music in the church. Achim Giering makes the problem of quality criteria concrete by a case study of the new hymnal for German-speaking churches, *Evangelisches Gesangbuch* (1993). Walter Eller approaches it through the life and work of Jochen Klepper, whereas Wolfgang Kabus focuses the discussion again on Christian pop music. Anne Lill describes the influence which Estonian hymnody had on the development of the Estonian literary language and its literature.

In addition to the articles in this issue on the conference theme, I call your attention to the following article: Gustav A. Krieg, "Das Kirchenlied zwischen Traditionalismus und Säkularismus. Ein historischer und systematischer Beitrag zum Kriterienproblem in der Hymnologie," *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 34 (1992/93): 22-56.

Christian Bunnars
President, IAH

Ästhetische Erfahrung – ein lebenswichtiges Organ christlichen Glaubens

Vorüberlegungen zur Tagung in York aus theologischer Sicht

Peter Ebenbauer

Die gesteigerte Wertschätzung der Dimension des Sinnlichen als eines vorrangigen religiösen Erfahrungsortes, die zunehmende Ästhetisierung des Alltags und das Interesse an Alternativen zu einer bloß rational kalkulierenden Weltanschauung geben heute auch der christlichen Theologie zu denken. Das Verhältnis zwischen Ästhetik und Theologie wird thematisiert, die Möglichkeiten und Gefahren sowohl einer ästhetischen Theologie als auch einer theologischen Ästhetik werden akademisch diskutiert. Innerhalb dieser Diskussionen findet sich das Postulat, ästhetische Erfahrung sei per se - also ohne Zensur einer besonderen theologischen oder kirchlichen Kontrollinstanz - theologisch in positivem Sinne bedeutsam; ein Postulat, das quer zur klassisch-kirchlichen Verhältnisbestimmung zwischen Glauben und ästhetischer Erfahrung, zwischen Kirche und Kunst steht.

Die klassische Position: negative Auslese und Zensur

Innerhalb der klassischen Rezeptionsstränge der christlichen Theologiegeschichte erscheint der Kreuzungspunkt zwischen Theologie und Ästhetik vorwiegend als ein christologisch-inkarnationstheologisches Problem in theoretischer, als ein kultisch-doxologisches Problem in praktischer Hinsicht. Der Diskurs verdichtet sich - wiederum klassisch - in der Frage nach der Funktion des "Bildes" für den Glauben, verbunden mit der spezifischen Frage nach der Möglichkeit der Anschaulichkeit des Göttlichen. Das "Antlitz Christi" bzw. das "Christusbild" bündelt exemplarisch die Problematik eines wie auch immer behaupteten Zusammenspiels von Theologie und Ästhetik. In Gang gekommen ist dieser Diskurs christlicherseits auf dem Hintergrund der alttestamentlichen Vorbehalte gegen die bildlich-kultische Fixierung Gottes und seiner Schöpfung. Die vehement ausgetragenen theologischen Bilderstreite im ersten Jahrtausend zeigen deutlich, daß es auf Gedeih und Verderb um die rechte Umsetzung der christologischen Dogmen ging.

Mit etwas weniger dogmengeschichtlichem Public-Relations-Effekt wurde auch um den Begriff der Musik im Verhältnis zu Theologie und Liturgie gerungen. Anders als im Diskurs um das Bild kam hinsichtlich der Musik zum Tragen, daß sie gemäß antiker Anschauung unabhängig von

menschlichem Tun präsent ist, und zwar als Gesetzmäßigkeit und Harmonie des Kosmos im Sinne des Universums als auch der menschlichen Seelenverfaßtheit. Dies eröffnete theologischerseits die Möglichkeit, Musik als "creatura" und "donum dei" aufzufassen, durch welches Gott selbst den von ihm intendierten Vollkommenheitscharakter seiner Schöpfung für den Menschen wahrnehmbar macht. Im offenen Hören auf dieses Geschenk und im Staunen über die Harmonie des Alls und der geheiligten Seele sah man die Haltung des Zum-Glauben-Kommens präfiguriert. Der philosophisch-theologische Traktat *De musica* des hl. Augustinus skizziert im sechsten Buch die theologische Fundierung aller Musik am christlichen Ethos der kreatürlichen Gottebenbildlichkeit des Menschen, die sich in der Erfüllung des Doppelgebotes der Gottes- und Nächstenliebe realisiert.¹ Augustinus betrachtet die künstlerischen Ausdrucks- und ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen als sinnlich vermittelte Verweise auf eine je größere, göttliche Vollkommenheit, die als Anzeiger einer ausständigen Erfüllung sich selbst in ihrem bloß nachahmenden Charakter enthüllen.²

Es lag durchaus noch auf dieser Linie, wenn Martin Luther der Musik den "ersten Platz nach der Theologie" einräumte, ja ihr sogar einen eigenständigen Verkündigungswert beimaß. Aber die "musikalische" Formung des Gemüts und des Charakters wie auch die Kreativität des musischen Gestaltens - und damit alle nach unseren heutigen Kategorien "künstlerischen" Äußerungen des Menschen - wurden damit zugleich einem Maßstab untergeordnet - bei Augustinus selbstverständlich, aber in der Sache auch bei Luther -, in dem Ästhetik in (theologische) Ethik bzw. Aszetik eingeschmolzen war: dem Maßstab der rechten gottgewollten Ordnung alles Geschaffenen, die durch die Sündhaftigkeit des Menschen gefährdet bzw. verspielt, durch den Glauben an die Erlösungstat Jesu Christi zurückgeschenkt und in der Beherzigung des biblischen Doppelgebotes und der Kirchendisziplin bewährt wird. Nicht umsonst durchzieher die theologischen Traditionen über Konfessionsgrenzen hinweg die dogmatischen Interpretationen, Jesus Christus selbst sei *die* "Ikone des unsichtbaren Gottes", und er sei *das* "neue Lied" der wiedererstandenen Schöpfung, *die* "Melodie Gottes", die es im Glauben aufzunehmen und weiterzusingen gilt.

Insgesamt kann sowohl für den Streit um die Qualität des Bildes als auch für die theologische Reflexion auf Musik gesagt werden: In der Sorge um die Gefährdung des rechten Glaubens bzw. aus Angst vor der Entstellung oder gar Perversion der Erlösungstat Christi durch eine womöglich unkontrollierbare Kraft ästhetischer Phänomene, die durch menschliche Praxis und Poiesis zum Ausbruch kommen kann, wurden diese Phänomene kirchlicherseits generell den Kriterien einer theologischen Ethik bzw.

Aszetik untergeordnet. Erst durch diese sittlich-spirituelle Auslese hindurch sah man sich imstande, Richtlinien für "Kunst" bzw. Musik in der Kirche und ihrer Liturgie zu erstellen. Dies mußte eine womöglich empfundene religiöse Eigenqualität einer künstlerisch induzierten ästhetischen Erfahrung in theologischer Hinsicht fraglich erscheinen lassen. Genau diese Fraglichkeit spiegelt sich in einem Wort des hl. Augustinus, und zwar im Zusammenhang mit seinem Erleben liturgischen Singens:

... so schwanke ich hin und her zwischen der Gefahr der Sinneslust und dem Erlebnis heilsamer Wirkung, aber ich neige, ohne freilich ein unwiderrufliches Urteil auszusprechen, mehr dahin, den Brauch des Singens in der Kirche gutzuheißen: es sollen die Freuden des Gehörs dem unstarcken Gemüt zur höheren Seelenbewegung der Andacht verhelfen.³

Dennoch konnte sich in diesem Rahmen konnte das farben- und klangprächtige Spektrum der europäischen Künste entwickeln. Die Kirche schätzte den anagogischen Abbildcharakter von Architektur, Malerei und Musik und förderte ihn nach Kräften, solange sichergestellt war, daß sie selbst den begleitenden Diskurs über Güte und rechte Form ihrer Hervorbringungen beherrschte, die Rezipienten den rechten Umgang mit diesen Werken lehren konnte und damit als einzig normative Kontrollinstanz anerkannt war. Das Feld der Künste war denn auch in das Feld kirchlicher Praxis integriert, solange weder der Autonomiestatus des Künstlers noch jener der Rezipienten in ihrer subjektiven Mündigkeit für das Erleben der Kunstwelt konstitutiv waren. Unter dieser Domäne wurden sowohl die Reflexion auf das Proprium von Kunst als auch die selbständige Pflege der ästhetischen Wahrnehmung in dem Maß unterdrückt, als im Umgang mit Künstlern, Werken und gläubigen Sehern und Hörern der theologisch-ethisch untermauerte Ordo akzeptiert wurde. Dieses labile Kräfteverhältnis kam mit der Renaissance ins Wanken, wurde mit der Reformation weiter erschüttert und kippte im 18. Jhd., als sich die Künste auf der Basis des autonomen neuzeitlichen Subjekts und seiner schöpferischen Kompetenz und Kreativität neu etablierten.

Auf den Ausbruch der Künste aus ihrem theologischen Ordo reagierten die Kirchen damit, daß sie diesen weiterhin zu behaupten suchten. Sie taten dies aber keineswegs dadurch, daß sie in einen lebendigen Diskurs mit den autonomen Künsten eingetreten wären, sondern dadurch, daß sie ihren eigenen Kunstbedarf in altbewährter Weise in einem negativen Ausleseverfahren abseits der autonomen Entwicklung der Künste zu decken versuchten, was zu einem signifikanten Qualitätsverlust führen mußte.

Die gegenwärtige Lage: Suche nach einer positiven Verhältnisbestimmung

Bis heute ist - mit wenigen Ausnahmen - die Begegnung zwischen Kirche und Künsten in den von der europäischen Tradition des Christentums dominierten Kirchen gehemmt und durchwegs von sittlich-moralischen Vorbehalten gegenüber Kunstwerken und Künstlern bzw. mit schlechtem Gewissen gegenüber einer als möglicherweise überwältigend erlebten ästhetischen Erfahrung von Kunst begleitet. Je stärker sich die Künste im bewußten Widerstand oder in gänzlicher Unempfindlichkeit gegenüber den kirchlicherseits geltend gemachten Maßstäben etablierten, desto größer mußten die Vorbehalte seitens der gelehrten Theologie und der Kirchengdisziplin werden, solange die offiziell kolportierte Ordnung der kirchlichen Paradigmata, die den Umgang mit den schöpferischen Ambitionen des Menschen und deren Hervorbringungen reglementierten, unantastbar war. Das war sie in diesem Fall bis weit in das 20. Jhd. hinein.

Dabei konnte auch das im nunmehr von Kirche und Glauben unabhängigen Kunstschaffen und im begleitenden kunsttheoretischen Diskurs entstandene selbstkritische Potential der Unterscheidung und Differenzierung ästhetischer Phänomene nicht adäquat wahrgenommen, geschweige denn gewürdigt werden. Erst durch die seit einigen Jahrzehnten breit aufgenommene und in der römisch-katholischen wie in den reformatorischen Kirchen als unverzichtbare Herausforderung eingesehene Konfrontation mit der Moderne beginnt sich das Verhältnis zwischen Kirche und Künsten bzw. zwischen Theologie und Künsten neu zu formieren. In ihrer Neubesinnung auf Glauben und Subjektivität nimmt Theologie nicht zuletzt die Dimension der Erfahrung und in ihrem Vorfeld unter anderem das spezifisch ästhetische Wahrnehmungsvermögen des Menschen ernst. Um nun aber über ästhetische Kriterien zur Bewertung von Kunst bzw. über das Verhältnis zwischen Ethik, Ästhetik und Theologie Auskunft geben zu können, müssen Theologinnen und Theologen zunächst einmal bei außertheologischen Disziplinen in die Schule gehen und einige Versäumnisse nachholen: sie müssen sich selbst in ein Verhältnis zu den Künsten und zur Kunstgeschichte bringen, das nicht determiniert ist durch kirchenamtliche Sanktionierungen, sie müssen sodann eine Phänomenologie und Logik der ästhetischen Erfahrung rezipieren, Positionen ästhetischer Theorien von Alexander Gottlieb Baumgarten bis in die Gegenwart ernstnehmen und diejenigen philosophischen bzw. religionsphilosophischen Positionen studieren, die in lebendigem Kontakt zur Geschichte der Künste kompetent über die Interferenzen zwischen Ästhetik, Ethik und Religion Auskunft geben können.

Besonders dringlich wird dieser Bedarf für die Sakramententheologie und im speziellen für die Liturgiewissenschaft, die auf eine genuin ästhetische Reflexion ihres Forschungsobjekts - die Feier des Gottesdienstes der Kirche in all ihren Dimensionen - nicht verzichten darf, wenn sie nicht in ein ritualistisches Mißverständnis gottesdienstlichen Handelns zurückfallen will, in dem sich alle theologischen Regressionen der letzten Jahrhunderte gebündelt sedimentieren. Der Theologie fällt also heute die Aufgabe zu, Rechenschaft über Sinn und Gestalt einer theologischen bzw. liturgischen Ästhetik zu geben und den Gottesdienst der Kirche (auch) in ästhetischer Hinsicht zu erforschen. Aus der Tatsache, daß der Glaube der Kirche ästhetisch kontaminiert ist - und am stärksten und explizit ist er es in seiner liturgischen Dramatik - stellt sich heute dringend die Frage nach dem Verhältnis zwischen Glauben und ästhetischer Erfahrung.

Eine Hypothese

Die eben erwähnten Problemkreise können hier nicht aufgearbeitet werden. Sie erfordern eine umfangreiche (fundamental)theologische Erkenntnisanstrengung, die in Ansätzen gegenwärtig geleistet wird und sich im Stadium des Experimentierens mit Positionen und Thesen befindet. Theologischerseits spitzt sich die Diskussion auf folgende Fragestellung zu: Nehmen die Regulative des Glaubens ästhetische Erfahrung (pädagogisch oder anagogisch) in die Pflicht, sodaß letztere im Raum des Glaubens zur gehorsamen Dienerin kirchlicher Bedürfnisse nach sinnlicher Anschaulichkeit ihrer Glaubensgeheimnisse mutieren muß, oder setzen die Regulative des Glaubens ästhetische Erfahrung in ein Eigenrecht ein, das zur Erschließung der Glaubenswelt unveräußerlich ist, ohne deshalb in einen Ästhetizismus oder in eine subjektivistische Geschmacksreligion nach eigenem Schönheitsideal abzugleiten? Die theologische Hypothese, die im Interesse der hier gestellten Thematik meinerseits vertreten wird, und die zur weiteren Erörterung der Frage nach den Gesetzmäßigkeiten einer Glaubens- Ästhetik "unterstellt" wird, lautet:

Die Regulative des Glaubens zwingen ästhetische Erfahrung keineswegs in das Joch einer puren pädagogischen oder anagogischen Funktion für die Kirche, im Gegenteil: sie entreißen ästhetische Erfahrung der Bevormundung solcher Fremdbestimmung und eröffnen einen Frei-Raum, der zwar dogmatisch orientiert ist; diese dogmatische Orientierung muß aber strikt als "Anleitung" zum Frei-sein-können der Praxis und Poiesis des Glaubens verstanden werden.⁴ Mit dieser Hypothese wird zugleich die eingangs erwähnte Position, dergemäß ästhetische Erfahrung per se theologisch in positivem Sinne bedeutsam sei, differenziert: sie ist per se in dem

Maß theologisch bedeutsam, in dem sie für den christlichen Glauben und seine Bezeugungsgestalten *als* ästhetische Erfahrung konstitutiv ist.

Um diese Hypothese wenigstens in Ansätzen zu erklären, sind folgende Fragen in aller Kürze zu beantworten: Welche sind die Regulative des Glaubens, die der ästhetischen Erfahrung einen Frei-Raum innerhalb der Glaubenswelt schaffen? Wie verhalten sich die unverrückbaren dogmatischen Orientierungen zu diesem Frei-Raum? Was trägt ästhetische Erfahrung unerzichtbar für den Glauben in diesen Frei-Raum ein, das dieser auf keine andere Weise sich erringen könnte? In welchem Maß ist schließlich für den christlichen Glauben und seine Bezeugungsgestalten ästhetische Erfahrung konstitutiv?

Zuvor noch ist aber spätestens an dieser Stelle der Umriss eines Begriffs ästhetischer Erfahrung zu zeichnen.

Umriss eines Begriffs der ästhetischen Erfahrung

Dazu möchte ich auf das bereits zitierte Wort des hl. Augustinus zurückgreifen. Er betrachtet die künstlerischen Ausdrucks- und ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen als sinnlich vermittelte Verweise auf eine jeweils größere, göttliche Vollkommenheit, die als Anzeiger einer ausständigen Erfüllung sich selbst in ihrem bloß nachahmenden Charakter enthüllen. Aus dieser Auffassung lassen sich einige Dimensionen der ästhetischen Erfahrung gewinnen, die auch gegenwärtig zum konstitutiven Bestand ihres Begriffs gerechnet werden müssen:

- das mimetische Moment der ästhetischen Erfahrung;
- das (negativ-dialektische) Offenbarungsmoment der ästhetischen Erfahrung;
- der Versprechenscharakter der ästhetischen Erfahrung;
- die Platzhalterfunktion der ästhetischen Erfahrung für das Ausständige der Erfüllung des Versprechens, das in ihr gegeben wird.

Um im Rahmen dieser Markierungen zu präzisieren, was unter ästhetischer Erfahrung zu verstehen ist, wie sie zustande kommt und strukturiert ist, greife ich die diesbezüglichen Analysen der *Logik der Erfahrung* von Richard Schaeffler auf, der Erfahrung überhaupt als einen dialogischen Prozeß versteht, in dem das Subjekt den jeweils größeren Anspruch der Wirklichkeit, die diese durch ihr bloßes Wahrgenommenwerden anmeldet, immer schon aufgreift und durch responsorisches Gestalten beantwortet.⁵ Zur Erfahrung kommt es durch die Akte des Anschauens, des Wahrnehmens und der Verarbeitung des Wahrgenommenen, die schließlich nach der objektiven Gültigkeit eines subjektiv als Erfahrung mitgeteilten Bewußtseinsinhaltes zu fragen erlaubt.

Jene Art des Anschauens, die zur ästhetischen Erfahrung führt, ist dadurch gekennzeichnet, daß sich der Anschauende im Dialog mit der angeschauten Wirklichkeit "seiner eigenen gestaltenden Kräfte bewußt wird und an diesem freien Spiel seiner Kräfte eine spezifisch ästhetische Freude gewinnt."⁶ Diese ästhetische Freude bedeutet nun aber keineswegs Selbstgenuß, sondern resultiert daraus, daß der Anschauende sie als überraschendes Geschenk aus dem Dialog mit dem, was sich ihm zeigt, empfängt.⁷ Wahrgenommen wird eine ästhetische Anschauung durch die geistigen Akte der Verknüpfung des Angeschauten mit Erinnerungen aus dem Feld der ästhetischen Erfahrung und mit Vorwegnahmen zukünftiger ästhetischer Herausforderungen durch die menschliche Einbildungskraft und durch sein Erinnerungsvermögen. Der in der ästhetischen Anschauung gewährte einmalige Blick auf das Ganze der Wirklichkeit erweist sich in der Wahrnehmung als eine neue Perspektive sinnengeleiteter Erkenntnis.

Der Inhalt der ästhetischen Wahrnehmung wird als das Zeugnis des je gegenwärtig erreichten Stadiums einer irreversiblen, aber zukunfts offenen Geschichte erfaßt, die von der Subjektseite her als ein immer neues "Hören- und Sehenlernen", von der Seite des Wahrgenommenen her als ein immer neues "Sich-Melden eines unausgeschöpften Bedeutungsgehalts" beschrieben werden kann.⁸

Durch gegenseitiges Bestimmen und Beleuchten ästhetischer Wahrnehmungsinhalte bildet sich ästhetische Erfahrung bzw. ein ästhetischer Erfahrungsschatz.

Das mimetische Moment der ästhetischen Erfahrung zeigt sich darin, daß der ästhetische Dialog mit der Wirklichkeit diese selbst in ihrer Hör- und Sichtbarkeit reproduziert - sowohl durch das sinnliche Aufnehmen ihrer Farben, Töne, Strukturen, Formen, Bewegungen ..., als auch durch das Kunstschaffen -, und zwar in jeweils exemplarischer Reduktion: schöpferische Nachahmung, Gestaltung oder (geistige) Reproduktion dessen, wozu Wirklichkeit durch das Tor der Sinne den Menschen herausfordert.

Das (negativ-dialektische) Offenbarungsmoment der ästhetischen Erfahrung zeigt sich darin, daß die Exemplarität des Gegenstandes einer ästhetischen Erfahrung zugleich das Ganze der Wirklichkeit und ihrer Herausforderung bzw. ihres Sinnes enthüllt oder enthüllend gerade noch einmal verfehlt. Ästhetische Erfahrung kann den Sinn oder Gesamtzusammenhang der Wirklichkeit, den sie exemplarisch anzeigt oder negativ als nicht gewährten bloßlegt, nicht einlösen, aber sie verspricht ihn doch, indem sie seine Wahrheit bzw. deren Ausständigkeit immer schon zum Thema macht. Ästhetisches Erleben von Wirklichkeit in der Erfahrung des

Natur- oder des Kunstschönen bringt die Ausständigkeit der Erfüllung jenes Sinnversprechens zur Geltung, das in ihr gegeben wird und hält gleichzeitig die Möglichkeit für den Anbruch seiner Erfüllung offen.

Glaube, Dogma und ästhetische Erfahrung

Das Phänomen des Glaubens zeichnet sich durch offene Anerkennung des Verwiesenseins auf personale Beziehung, durch Vertrauensakte und rückhaltlose Einwurzelung in die erfahrene liebende Mitte eines Du aus. Vertrauendes Glauben an ein treues Du, das Lebensmöglichkeiten eröffnet und gewährt: darin hat nicht nur die vorbewußte Struktur zwischenmenschlicher Primärkommunikation etwa zwischen Mutter und Säugling ihren lebensnotwendigen Sinn; jeder Glaubenserweis – von der Vertrauensbekundung unter Freunden bis zur Vertrauensbekundung Gott gegenüber – ist an dieser Grundstruktur des Sich-verlassens auf (eine/n) andere(n) hin zu messen. Pervertiert wird solche Glaubensbewegung dann, wenn das menschliche Verwiesensein auf gnadenhaft zukommende personale Liebe instrumentalisiert wird, sodaß zwischen den "Gefährten" des Glaubens ein Machtgefälle entsteht; wenn der Not dessen, der Vertrauen sucht, in einer Weise begegnet wird, sodaß dieser genötigt wird, jemandem Glauben zu schenken, ohne die Erfahrung offener Anerkennungsbereitschaft bezüglich seiner Person, seines Charakters, seiner "Vorgeschichte" machen zu dürfen; oder bildlich gesprochen: wenn von einem der Glaubensgefährten "blindes" Vertrauen/"blinder" Gehorsam auch nur zugelassen, geschweige denn erwartet oder gefordert wird. (Selbst Abraham hat nicht in blindem Gehorsam Gott gegenüber seine Hand gegen Isaak erhoben. – Wie hätte er sonst die Einhalt gebietende Hand des Engels wahrnehmen, wie den Widder im Gestrüpp erblicken können?) Glauben ist somit nichts anderes als eine aus Freiheit entsprungene Praxis gegenseitiger Anerkennung, der es wiederum um Freiheit geht; d.h.: Glaube müßte dadurch erkennbar sein, daß er Freiheit zwischenmenschlich stiftet; Freiheit, deren Ziel und Zweck nichts anderes sein kann, als die Ermöglichung von Freiheit für den jeweils anderen/die jeweils andere. Nur wenn der Akt des Vertrauens und Sich-Verlassens auf den Gefährten ein freier Akt ist, kann von Glauben in eminentem Sinn gesprochen werden.

Der Anerkennungsprozeß zwischen Glaubensgefährten bedarf konsequenterweise der Bereitschaft, sich aus freier Entschiedenheit in den Grund des anderen hinein aufzugeben und darin alle persönliche Freiheit aufs Spiel zu setzen; bedarf der Bereitschaft, den anderen dadurch selbst frei werden zu lassen und für ihn Freiheit zu stiften, indem ich ihm den grenzenlosen Raum meiner Freiheit ohne weitere Bedingungen als seinen

Spielraum eröffne. Gemeinschaftliches Leben unter diesem Freiheitsparadox wird zum Spiel der Freiheit, dessen Regeln einzig und allein auf gegenseitige Freisetzung des je anderen hin konzipiert sind. Die Verwirklichung solcher Freiheit gelingt uns Menschen prinzipiell in "gebrochener" Weise, weil wir die Unbedingtheit von Freiheit zwar als formale intendieren, wenn wir auf Freiheit für alle aus sind, weil wir aber zur Umsetzung dieser Freiheit nur endliche Mittel zur Verfügung haben.

Zur Verwirklichung und wirksamen Darstellung von Freiheit im Raum des Glaubens ist daher die Kategorie des Symbolischen unabdingbar. Glaube braucht einen Zeit-Raum, in dem die Verspanntheit seiner Freiheitsakte mit dem unverfügbaren Freiheitserweis der Liebe Gottes im Hier und Jetzt wirksam zur Darstellung gebracht werden kann. Dieser Zeit-Raum kann aber im Glaubensleben des Christen nichts anderes sein als die symbolisch von Mensch und Gott gemeinsam erfüllte Zeit des Gebetes und der Liturgie. Erfahrbar wird aber diese symbolisch vermittelte Wirklichkeit nicht anders als durch ästhetische Wahrnehmungsmomente und deren Verarbeitung im Rahmen des ästhetischen Erfahrungsschatzes, der im Feld der symbolischen Formen stark mit dem religiösen Erfahrungsschatz interferiert.

Christlicher Glaube erkennt in Jesus Christus den Spielgefährten, der das Freiheitsspiel "beherrscht" und dessen Fortgang garantiert, indem er sich seinen Regeln vorbehaltlos und aus freier Entscheidung aussetzt bis zur äußersten Ohnmacht – bis er zuletzt als Opfer des gebrochenen Spielverlaufs erscheint. Alle, die auf seinen Ruf zur Nachfolge hören, sind in diesem Sinn zur "Freiheit der Kinder Gottes berufen". Gemeinschaft mit Gott bedeutet konsequenterweise nichts anderes als Mitspieler Gottes an diesem von Ohnmacht gezeichneten Freiheitsspiel zu sein, dessen Ermöglichung die gemeinsame und gegenseitige Anerkennung von Freiheit in Liebe, mit einem Wort: Glaube ist.

So ist der vorbehaltlose Glaubensakt Gottes uns Menschen gegenüber die größte Tat Gottes in Jesus Christus, an der unsere Freiheit und damit unser "Heil" hängen. Weil er unser gebrochenes Freiheitsspiel bedingungslos mitspielt und dieses Spiel von sich her nicht abreißen läßt, können wir uns an ihn halten mit unserer Vertrauensnot, die wir als Regelbrecher mit uns tragen, ohne daß wir ihm blind in den Schoß fallen müßten.

Glauben heißt also: nach dem Vorbild Gottes alle an sich selbst festhalten wollenden Freiheitsentwürfe hinter sich zu lassen, zugunsten des in vertrauende Nähe gekommenen Freiheitsgrundes aller, der im freiheitsstiftenden Glauben Gottes wurzelt. Konsequenterweise muß dann auch die Kirche in diesem Glaubensakt Gottes verwurzelt sein und ihr Leben daraus gestalten. Sie hätte die Aufgabe, in stellvertretender Ohnmächtigkeit den in Christus eröffneten Freiheitsraum tatsächlich für alle offenzuhalten. Soweit

ihr dies in ihren Lebensvollzügen gelingt, nimmt sie göttliche Züge an, die sie *sympathisch* (zu befreiendem Mitleiden entschlossen) macht.

Hierin bündeln sich die dogmatischen "Anweisungen" für den Frei-Spruch, den der Glaube der ästhetischen Erfahrungsweise des Menschen erteilen muß, wenn er das messianische Hoffen und Beten um Gottes und der Menschen willen nicht preisgeben will. Und er darf es auf keinen Fall preisgeben, denn der Verwirklichungsort des in der Kirche unbedingt zu bewahrenden Glaubensgutes kann weder in den papierenen Dokumenten der Schrift, des Lehramtes, der liturgischen Texte und Riten, des Katechismus usw. liegen. Diese sind vielmehr als grundlegende bzw. verbindende Dokumente anzusehen, die das Lebenszeugnis Gottes und der in seinen Freiheitsraum eingetretenen Menschen für uns in einer bedeutenden Weise noch einmal bezeugen, Erinnerung als wesentliches Moment im Vertrauensakt des Glaubens ermöglichen und Deutefiguren für das aktuelle Leben jeder Gemeinde bereitstellen. Verwirklichungsort von Kirche kann aber ausschließlich konkretes Leben im Horizont der entschiedenen Freiheit Gottes sein; Leben, das in der Erwidern der erfahrenen Liebe Gottes zu seiner Schöpfung aufgeht und nur durch die schöpferische Nachahmung seiner Liebe in den Sphären dieser Schöpfung Gestalt gewinnen kann. Diese Nachahmung seiner Liebe kann aber nicht in der ethisch-sittlich gebotenen Praxis allein aufgehen, sie braucht komplementär die *andere Praxis* der ästhetisch vermittelten Erfahrung der Wirksamkeit Gottes in seiner Schöpfung. Erst diese *andere Praxis* vermag zu gewährleisten, daß das sittlich motivierte Tun des Glaubens nicht zurückfällt in die Illusion einer eigenmächtig vollendbaren Freiheitsordnung zum Heil aller Kreatur.

Ästhetische Erfahrung ist in dem Maße per se theologisch bedeutsam, in dem sie selbst sich der Freiheit und ihres paradoxen Charakters verpflichtet weiß und die in den Offenbarungszeugnissen der Hl. Schrift und der Tradition der Kirchen als unaufgebbare Gestalten der Einweisung in diese Freiheit festgehaltenen Texte als gültige Sedimente der Glaubenswelt bzw. als gültiges Inventar der ästhetischen Wirklichkeit des Glaubens anerkennt.

Konstitutiv für den Glauben ist ästhetische Erfahrung deshalb, weil sich in ihr der zwingende Verweischarakter aller Materie und Geistigkeit der Schöpfung auf eine unbedingte Instanz der Gewährung hin geltend macht. Und ästhetische Erfahrung ist vom Glauben her als Erkenntnisinstanz des messianischen Sigels der Zeit konstitutiv. Sie allein erschließt das antizipatorische und eschatologische Gepräge der - ethisch immer dringlichen - Jetztzeit und ihrer Heils- und Unheilsmomente.⁹

Von dieser Basis ausgehend, lassen sich ästhetische Strukturgesetze und Qualitätserfordernisse des Gottesdienstes der Kirche, und darin

wiederum eine Ästhetik des geistlichen und vor allem des liturgischen (Gemeinde-) Gesanges entwickeln, die sowohl dem Glauben der Kirche als auch der lebenswichtigen Funktion ästhetischer Erfahrung für diesen Glauben gerecht werden können. - Eine spannende Herausforderung für die Tagung in York.

Summary

The artistic creativity of the European mind had for centuries been ecclesiastically ordered and theologically controlled. During the period of the Renaissance the arts broke out of their theological-ethically determined place in this order. During the past several decades, churches and theologians began at last to deal with the consequences of this break and its further development to the present. This poses the question for theology and the faith, whether aesthetic experience as such - independently of spiritual or ethical traditions - are important for the faith and the life of Christians, or even necessary. At present, emphasis is laid on the interrelationship of aesthetic and religious experience as well as the intrinsic value of aesthetic perception and the need for cultivating the traditions of aesthetic experiences of the churches vis à vis the arts.

The thesis of this article, theologically based, is as follows: the Christian faith opens up for the aesthetic dimension of experience a free space within the world of faith which is existentially necessary for faith itself. As constitutive dimensions of the concept of aesthetic experience as defined in this article are named: its mimetic aspect; its (negativ-dialectic) revelatory character; a joy in the creative power of human beings through purpose-free and playful handling of reality; the promise held by the aesthetic experience; and its safeguarding function of the possibility of absolute meaning.

From the perspective of theology, this article shows that the act of faith in the biblical-Christian sense is an event that occurs in complete freedom, and that the dogmatic regulations of faith must be understood as "guidelines" that enable us to be free in that love which God shows for His Creation. Aesthetic experience as such is essential for faith to the extent as it acknowledges its responsibility within this freedom, and as it acknowledges the traditional store of experience gathered by a worldview shaped by faith, as that which constitutes the aesthetic reality of faith.

Thus a faith aesthetic which finds its most pronounced expression in the liturgy would result in an existentially necessary *other practice* of faith (alongside the ethically determined action as demanded under the commandment of love), through which:

the referential character of all matter and spirituality of Creation to an absolute authority of divine love becomes apparent;

- the love of God expressed in the salvation of Creation can symbolically be experienced;

- the eschatological character of the times and their Messianic intent for fulfillment in the glory of God can be experienced.

This allows for criteria to be made relating religious faith and aesthetics in regard to hymnic and liturgical singing, albeit only if there is intensive involvement in the cultivation of aesthetic sensitivity and the unprejudiced creativity of the congregation, as well as their engagement in lively dialogue with their traditional experiences with the arts as well as with their faith, through prayer and liturgy.

Anmerkungen

1 Aurelius Augustinus: *Musik. De Musica Libri Sex*. Zum erstenmal in deutscher Sprache von Carl Johann Perl. 3. Aufl. (Paderborn, 1962), S. 266f.

2 Ebd., S. 246: "Mit den Sinnen können wir die Erfüllung der Gleichheit nicht erfassen; im Gegenteil: wir erfassen wahrscheinlich nur ihre Nichterfüllung, wenn wir auch nicht leugnen können, daß selbst die Nachahmung auf ihre Art und in ihrer Ordnung schön genannt werden kann."

3 Aurelius Augustinus: *Confessiones I. X*, c. 33; zitiert nach Winfried Kurzschengel, *Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens im christlichen Leben* (Trier, 1971), S. 126.

4 Diese Hypothese ist nur dann aufrecht zu halten, wenn die dogmatische Denkform innerhalb der Theologie sich mit dem philosophisch geklärten Begriff der Freiheit vereinbaren läßt. Daß dies möglich, ja sogar höchst angemessen und für Glauben und Theologie fruchtbringend ist, zeigt der Beitrag: Thomas Pröpfer, "Freiheit als philosophisches Prinzip der Dogmatik. Systematische Reflexionen im Anschluß an Walter Kaspers Konzeption der Dogmatik," in: *Dogma und Glaube. Bausteine für eine theologische Erkenntnislehre, Festschrift für Walter Kasper*, Hrg.: Eberhard Schockenhoff und Peter Walter (Mainz, 1993), S. 165-192.

5 Richard Schaeffler, *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung* (Freiburg i. Br. - München, 1995), S. 359-376.

6 Ebd., S. 361.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 375.

9 Die ethische Erfahrung als solche kennt diese Zeitlichkeit nicht: sie darf nicht auf "früher oder später" achten; für die Zeit-Logik der wissenschaftlichen Empirie gilt Zeit als laufender Faktor, der prinzipiell kalkulierbar ist. Das Sigel der messianischen Zeiterfahrung vermittelt die Hoffnung, da in jedem Moment der Geschichte die Zeit der Erlösung hereinbrechen kann, das Gericht Gottes zur Vollendung seiner Schöpfung.

Säkularisierung der Kirchenlieds. Eine Wertungsuntersuchung *

Harald Kaufmann¹

Die Frage der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie nach Wertungskriterien des Kirchenliedes ist unbehaglich in doppeltem Sinn. Sie zielt aufstößend, aufklärend auf kritische Bewußtmachung einerseits, sie will sich nicht mit bloßem Hinnehmen bescheiden. Andererseits unterstellt sie antiaufklärerisch einen ernstzunehmenden Nutzen der Gattung selbst, die nicht angefochten, sondern durch Unterscheidungen von gut und schlecht nur bestätigt werden soll, gleich jeder anderen Gattung der Künste.

Indessen muß zumindest die Lebendigkeit des Kirchenliedes, dieser merkwürdigen Sonderform, die weder Kunstlied noch Volkslied ist, wohl aber mit offenen Grenzen nach beiden Bereichen hin, ohne Beschönigung diskutiert werden. Eine musikalische Gattung, die stilistisch vor eineinhalb Jahrhunderten steckengeblieben ist und an den Bewußtseinerweiterungen der Kunstmusik spätestens seit dem polyphonen Choralsatz Bachs nicht mehr teilnahm, ist als Gattung fragwürdig geworden, sosehr ihre Stereotype eine Aura von musealer und historischer Bedeutsamkeit auch heute noch umgibt. Ein Beigeschmack von Zeitfremdheit ist dem modernen Kirchenliedsingen nicht zu nehmen, weder der schmal gewordenen Produktion noch der praktischen Übung durch die Gemeinde. Es sind Abziehmuster, die weitergereicht und mit der Emphase von nicht immer reiner Begeisterung erfüllt werden.

Der Gestaltung von neueren Gesangsbüchern [sic] ist nicht selten sogar Mitleid für die Analphabeten abzulesen, auf deren Niveau musikalischer Periodenbau, Rhythmik, Einfachheit der Melodieintonation und Text sich einzustellen haben, soll der gemeindienstliche liturgische Effekt nicht verpuffen. Mitleidige Lenkung durch Stereotype aber, denen sich die eigene ästhetische Bildung überlegen dünkt, ist keineswegs Demut aus moralischer Verantwortung, den Armen im Geiste wenigstens ein Fünkeln vom Licht zu bringen, sondern eher Arroganz einer ästhetischen Klassenteilung und nicht zuletzt sogar Zynismus, die Mündigeren der singenden Gemeinde am liebsten zu Unmündigen zu machen. Dieser erheblichen Gefahr eines grundsätzlichen Rückzigs² auf kollektive Nivellierung, sei sie

* Dieser Beitrag entstand im Zusammenhang mit der IAH-Tagung 1969 in Graz. Wiederabdruck erfolgt mit Genehmigung des Instituts für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz.

nun unbewußt, um der gutgemeinten Sache willen, oder gar bewußt, ist ins Auge zu sehen, will man sich auf die Problematik der Wertung von Kirchenliedern einlassen.

Zuzugestehen ist, daß im Wunsch, die Gattung müsse erhalten werden, und nicht nur als Forschungsobject für Hymnologen, sondern vor allem für den praktischen Gebrauch, ein legitimes Agens von bewahrtem Kindheitsglauben und unverlorenem Paradies mitschwingt, wie es jeder Kunst, und sei sie noch so revolutionär und Veränderungen reflektierend, durchaus eigentümlich ist. Nur unterliegt auch solche Idee der Schlichtheit einer artifiziellen Entwicklung. Es wäre hierbei an die beiden Oratorien des altersweisen Joseph Haydn zu erinnern, die einen Kindheitshimmel musikalisch ausformten und, besonders die "Schöpfung," von ungeheurem Einfluß auf die allgemeine Geschmacksbildung der aufkommenden bürgerlichen Konzertkultur waren, aber vom deutschen Kirchenlied, von groben Äußerlichkeiten melodischer Stilmachung und -begradigung abgesehen, artifiziell nicht mehr nachvollziehbar waren.

Eine erste Schwierigkeit, sich über die Idealtypik des Kirchenliedes zu verständigen, besteht schon darin, daß es institutionalisiert in seiner theologischen Funktion und zugleich ungeschützt in seiner gesellschaftlichen und ästhetischen Entwicklung ist. Den Konstanten, in allgemeinsten Form definiert als strophisch abgewickelter volkssprachlicher Lied mit geistlichem Text, das für breite Schichten des einfachen Volkes sangbar sein muß und unter deren Beteiligung im Gemeindegottesdienst gebraucht wird,² stehen Variable entgegen, die aus der Institutionalisierung herausdrängen: vor allem die lebendige religiöse Gemeinde selbst, die sich nicht damit begnügt, ihren Kultdienst als vorgegebenes, abgeschlossenes, dekretiertes Ritual zu vollziehen, sondern sich ihre eigenen zeitgemäßen Formen schafft; dann aber auch die Entfaltung des ästhetischen Moments, die sowohl von den sich wandelnden Einschätzungen des Liedes durch die Gesellschaft wie auch von der Eigenentwicklung des ästhetischen Materials überhaupt bestimmt wird. Die Konstanten der Institution schließen gesellschaftliche und ästhetische Wertungen aus, schützen davor; die Variablen aber bedingen Wertungen.

Auch der gregorianische Choral, der zu Recht eine Institution genannt werden darf, die dauerhafteste der abendländischen Musikgeschichte, hat ungeachtet seiner ästhetisch nicht wertbaren Beständigkeit eine Wertungsgeschichte: sie kam durch Veränderungen im Ritus zustande, durch Tropierung einzelner Meßgesänge, insbesondere von Kyrie, Agnus Dei und Alleluja, aber auch durch Verurteilung und Reduktion dieser Veränderungen, indem man auf der Reinhaltung der Konstanten beharrte, also Zurückwertungen durchsetzte, die Institution wiederherstellte und

Wertungsentwicklungen vorbeugt. Da die Forschung die als Wucherungen verurteilten Alleluja-Sequenzen als eine wichtige Quelle für die Entwicklung des Kirchenliedes erkannt hat, ist schon dessen Keimesgeschichte ein für die Praxis fruchtbares, aber theoretisch schwierig zu fassendes Dilemma zwischen theologischer Institution und ausbrechender ästhetischer Abwandlung mitgegeben.

Die Wurzeln des Kirchenliedes verhalten sich zur Institution, der sie entwachsen, wie Variable; aber sie verhärteten sich ihrerseits bald zu Konstanten. Wer das Kirchenlied ästhetisch immanent wertet und nicht nur auf seinen institutionellen Charakter beschränkt, stellt seinen Typus als Konstante in Frage, wer es jedoch konstant halten will, wie etwa die Bewegung zur Restaurierung des lutherisch-reformatorischen Kirchenliedes im 19. und 20. Jahrhundert, bejaht eine ins Transzendente gerückte Norm und schließt Wertungsentfaltungen der Sache selbst aus.

Kirchenlieder haben sowohl Kultwert wie auch Kommunikationswert. Diese beiden Kategorien, die Walter Benjamin in die Ästhetik einführte,³ fassen die Komplexität und Widersprüchlichkeit des Wertungsvorganges von einer zweiten Seite. Charakteristika des Kultwertes sind Unnahbarkeit, Verborgtheit, Exklusivität, priesterliche Verschlossenheit, Charakteristika des Kommunikationswertes das Nahekommen, unmittelbare Teilnahme, ja sogar Mitschöpfung am ästhetischen Akt.

Nach Benjamin ist die Hauptqualität eines Kultbildes die Aura der Ferne, es komme ansonsten noch so nahe. Durch seine Unzugänglichkeit wird das Kultbild einmalig und weckt im Betrachter Schauer der Ehrfurcht vor dem Nichtwiederholbaren, ein Auffassungsmodell, von dem Benjamin vermutete, es sei später in der Kunst von der Kategorie des Authentischen übernommen worden, das die Ferne und Schwerzugänglichkeit des großen Kunstwerkes postuliert. Wird der Kultwert des Bildes säkularisiert, dann werden die Vorstellungen vom Substrat seiner Einmaligkeit immer unbestimmter.

Ein Moment des Kultisch-Geschlossenen kommt beim Absingen von Kirchenliedern schon durch die zusammengehörige Gemeinde zustande, von der andere ausgeschlossen sind. Das war zweifellos ein besonderer kultischer Impuls der Reformationslieder, der Hussitengesänge, im 19. Jahrhundert des Singens in den sich separierenden, ihre Auserwähltheit betonenden religiösen Sekten nordamerikanischen Ursprungs, mag auch das von ihnen gepflegte Repertoire ansonsten alles eher als separiert und auserwählt genannt werden können. Überhaupt ist das zeitweilige Ineinandergleiten des Liedrepertoires, wie es schon für die Reformationszeit in den katholischen und protestantischen Gemeinden bezeugt wird, ein gesellschaftlicher Befund, aus dem keineswegs naiv-

schlüssig interkonfessionelle Verständigungsbereitschaft abzuleiten wäre, viel eher ein Beharren auf Kultwerten, so man sie der eigenen Tradition zurechnete und der Gegenseite nicht kampfflos überlassen wollte, oder gar ein Unterwandern und Aneignen des Fremdbesitzes, was mythisch-legendären Überlieferungen von Kultbildraub näherkäme als ökumenischer Toleranz von heute.

Indessen pflegt auch diese ihren Kultwert im interkonfessionellen Liederbuch, wie das Beispiel des 1950 erschienenen Stuttgarter Schulliederbuches zeigt. Die Auswahl der hierin vorgelegten Lieder beschränkt sich, in Fortsetzung viel allgemeinerer Restaurationsbestrebungen des älteren Liedguts in ganz Europa, ausschließlich auf Gesänge bis spätestens des 17. Jahrhunderts, was eine Absicherung und Abkapselung nun nicht im separierenden Repertoire auf Gemeindeebene, sondern gegenüber dem Überhandnehmen des Kommunikationswertes bedeutet. Es ist, wie dies wohl schon die evangelischen Reformen in ganz Europa etwa seit dem sogenannten Eisenacher Entwurf und, wesentlich weniger erfolgreich, katholische Anthologien seit der Romantik und später durch die katholische Jugendbewegung propagierten, ein Versuch, dem durch allzu intimen Umgang mit dem Sentiment verweltlichten Kirchenlied Ferne wiederzugewinnen.

Nun sind Ferne wie Nähe als Kultwert und Kommunikationswert der Ästhetik problematisch: Ferne droht ins Außerästhetische, Nähe ins Triviale zu rutschen. Auf das Bestreben der Restauration, gesellschaftliche Ferne des alten Liedgutes mit ästhetischer Qualitätsabsicherung zu koppeln, wird freilich noch eingehen zurückzukommen sein.

Zuvor bedarf es jedoch der Verständigung über ein weiteres Wertungs-dilemma: Es ist nicht sicher, inwieweit die Frage nach Kriterien das Gattungshafte des Kirchenliedes oder das Einzellied berücksichtigt wissen möchte. Der Gang der Musikgeschichte, der Geistesgeschichte überhaupt, wendet sich immer mehr vom Denken in Genres und Typen ab.⁴

Was Theoretikern vom Schlag Brendels und Köstlins noch zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine erhebliche Erkenntnis war, daß Kunstgattungen gleich naturgeschichtlichen Organismen Entwicklungen mit Höhepunkten und Tiefpunkten durchlaufen, aus denen positive und negative Normen abstrahiert werden können, ist uns an der Analyse von authentischen Werken längst fragwürdig geworden: Der Künstler von Rang schult sich an den Typen immer mehr nur deshalb, um sie zu durchlöchern, ihre Schablonenhaftigkeit aufzulösen, ein Prozeß, der im 20. Jahrhundert so weit vorangetrieben ist, daß sich Kunstwerke autonom und autark nur durch sich selbst und nicht mehr durch eine Gattung zu beweisen haben. Disputationen im 17. und 18. Jahrhundert darüber, ob der Dichtkunst oder der

Musik die Palme unter den musischen Beschäftigungen zu reichen, ob Gesangskunst musikalischer als Instrumentalmusik sei, sind uns nur mehr kindisch in ihren Gattungswertungen, allenfalls gestatten sie Rückschlüsse von der Reflexion auf das Reflektierte, daß es mit der Autonomie so mancher künstlerischer Äußerung damals nicht allzuweit hergewesen sein mochte und sie es nötig hatte, mit verwandten Äußerungen zu Gattungen zusammengelesen zu werden.

Ein Kongreß im Jahre 1969 über das Problem von Wertmaßstäben in der Sinfonie würde uns mit Grund unzeitgemäß dünken und ein Lächeln abnötigen, denn die guten Sinfonien von heute sind längst keine Sinfonien mehr. Daß im Gegensatz hierzu diese Kriterienfrage für das Kirchenlied überhaupt möglich ist, sogar als dringend empfunden wird und Fachleute der Hymnologie, Theoretiker und Praktiker, aus aller Welt zur Erörterung zusammenführt, muß bemerkenswert genannt und mit der besonders komplexen Lagerung des Kirchenlieds zwischen den ästhetischen Kategorien erklärt werden. Tatsächlich stimmt die Aussicht auf werkimmanente Analyse, die uns heute für ästhetische Urteilsbegründung unverzichtbar geworden ist und Stimmigkeiten und Unstimmigkeiten innerhalb des in sich geschlossenen, autonomen Werkes aufzeigbar macht, nicht allzu erwartungsfroh, soll sie auf Kirchenlieder angewandt werden.

Gewiß sind mit dieser Methode Dilettantismen rasch zu überführen; wie aber faßt man das im neueren Kirchenliedtypus so wuchernde gekonnte Kunstgewerbe? Da der Anspruch der klügeren Kirchenliedkomponisten über Normativ-Kunstgewerbliches nicht hinausgeht, wird man sie gerechter- und logischerweise nicht an Kriterien autonomer Kunstmusik messen können, deren sie wohl ziemlich ausnahmslos nicht gewachsen wären. Kirchenliedern fehlt somit die Chance, als autonome Hochkunst qualifiziert zu werden, aber sie machen es gerade dadurch dem Urteilenden auch schwer, sie überhaupt zu qualifizieren und nach besser und schlechter zu unterscheiden.

Bescheidet sich die Untersuchung mit der stilistisch geschlossensten Phase, dem Liedgut der Reformationszeit, und hier besonders mit den Liedern Luthers, die uns auch nach immanenten Kriterien die geformtesten, am meisten individualgeprägten, wertbeständigsten im Sinn einer musikalischen Denkmalpflege sind, so ist selbst hier zu fragen, ob das spätere Auffassungsmodell des autonomen musikalischen Werkes mit seiner Sachbestimmung von Unveränderlichkeit und originärem Urhebertum nicht etwas voreilig auf noch sehr andere Voraussetzungen der musikalischen Praxis übertragen wird.

Wenn [Johann Gottfried] Herder [1744-1803] die Möglichkeit autonomer Gestaltung, ohne daß er selbstverständlich diesen Terminus

gebrauchte, bei den Kirchenliedern Luthers insofern anklingen läßt, als er von ihrer kraftvollen Anormalität spricht, was ein sehr modern anmutendes Kriterium ist, so ist bei der Rekapitulation dieses Urteils eben die Modernität der deutschen Aufklärungstheologie im 18. Jahrhundert als Anschauungsform zu bedenken. Herder war es, der sich in seiner Straßburger "Abhandlung über den Ursprung der Sprache" gegen die bis dahin herrschende Meinung vom göttlichen Ursprung der Sprache wehrte und vor theologischer Täuschung warnte: Die Sprache sei menschlichen Ursprungs, habe enge Bezogenheit zum Denken, bilde sich wie dieses weiter, sei eine gesellschaftliche und historische Erscheinung; in der Erkenntnis individueller Kunst faßte Herder zudem den Individualcharakter historischer Epochen überhaupt, er spielte mit den Anmerkungen über Luthers Lieder den Typus des alten Kirchenliedes gegen den sentimentalisierten Typus der Lieder seiner Zeit aus.⁵

Für die Autoren der Reformationslieder mag mit einiger Sicherheit noch das handwerkliche "Machen" nach der Vorstellung der aristotelischen Poetik gegolten haben, was auch durch unser Wissen über die Arbeitsweise Luthers belegt wird; er änderte an übernommenem Liedgut zuweilen mehr, zuweilen weniger, durchaus "machend," nicht "schaffend," wie es die Musiktheorie erst im 18. Jahrhundert zu nennen beginnt.⁶

Die Wertungskonfusion, die uns mit der Durcheinandervermittlung verschieden alter, zeitweilig mit voneinander abweichenden Inhalten besetzten ästhetischen Kategorien und ihrer Anwendung auf historisch nicht analoge Musik bereitet wird, verstärkt sich noch, sobald die Untersuchung die trüben, widersprüchlichen Kriterien der Gefühlsästhetik einbezieht. Grundsätzlich ist zu bedenken, daß jüngere und ältere Affekttheorie die mögliche Verbindung zwischen Musik und Gefühlen von konträren Bezugssorten her definieren: Erst seit Carl Philipp Emanuel Bach [1714-1788], Daniel Schubart [1739-1791], Herder und [Johann Jakob Wilhelm] Heinse [1749-1803] sind Vorstellungen und Forderungen nachzuweisen, Musik müsse aus der Seele des Komponisten geholt werden, sie sei imstande, dessen Ichheit in Tönen herauszutreiben, sie drücke komponierte Individualgefühle aus; im Gegensatz hierzu kommt es älteren Theoretikern wie [Johannes] Tinctoris [ca. 1145-1511], [Nicola] Vicentino [1511-1572 oder 1575], [Giuseffo] Zarlino [1517-1590] nicht in den Sinn, Gefühlserregung vom Komponisten zu fordern, der ja Handwerker und nicht Schöpfer in Tönen war, sondern sie erwarten, daß dessen Kunst Gefühlsbewegungen in den Hörern bewirke.

Wenn in der älteren Dogmengeschichte der musikalischen Affekte schon von Isidor von Sevilla [ca. 560-636] bis erst recht zur Nachahmungsästhetik von [Charles] Batteux [1713-1780] und [Friedrich

Wilhelm] Marburg [1718-1795] dennoch immer wieder beharrlich auch von einem Ausdrücken und Darstellen der Gefühle die Rede ist, so ist dies als Verständigung über Kommunikationsformeln zu deuten, als Porträtierung eines normierten Regelkanons der Leidenschaften in einer Bewegung der Töne, die sympathetisch die der Seele auslöst.⁷ Daß bei der frühen Beurteilung von Kirchenliedern nach Kriterien des Gefühls die ältere Affektlehre das Bewußtseinsmodell abgibt, ist nach dem analogen theologischen Einspruch, der sich im Spätmittelalter gegen die vorgebliche Laszivität von Volksmusikelementen, insbesondere gegen die Fa-Melodien richtete und zweifelsohne eine Erkenntnis der ausgelösten, nicht der auslösenden Erregung war, ohne Gewaltsamkeit zu unterstellen.

Luthers Wachsamkeit über eine strenge Auswahl der ihm tauglich und tüchtig scheinenden Gesänge, seine Korrekturen an Melodieführung und Text richteten sich nach der erfahrbaren Wirkung, nach dem Gefühlspegel der Gemeinde. Spätere Interpretationen, die von diesem frühen Typus des Kirchenlieds Substantialität bewußt oder unbewußt gestalteter subjektiver Gefühlswerte annehmen, nach dem Muster der frühromantischen Herzenergießung oder nach popularisierten Auffassungen der Subjekt-Objekt-Beziehung [Georg Wilhelm Friedrich] Hegels [1770-1831], sind ästhetisch ungesichert. Daß das Kirchenlied des 19. Jahrhunderts, entgegen der Zumutbarkeit seiner Gattung, aber mit der Zeit und der neuen Ausdrucksästhetik gehend, Individualgefühle zu komponieren sich anschickte, die weder individuell noch komponiert waren, hat seine Krise manifest werden lassen.

Die Schwierigkeiten, verbindliche Kriterien für die Wertung von Kirchenliedern zu erstellen, sind dahin zu summieren, daß die historische Kontinuität der Gattung und die Kontinuität des ästhetischen Kategoriensystems sich grundsätzlich nicht decken. Dieses wurde aus der autonomen Kunst entwickelt oder, soweit terminologisch gewisse Begriffe im musiktheoretischen Denken vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgeprägt waren, mit deren Inhalten besetzt. Die Annahme einer geradlinig fortschreitenden Werterkenntnis durch die Geschichte, die von selbst eine Selektion des Beständigen trifft und in einen idealen Zustand bewahrter, bewahrenswerter Werke mündet, wäre ebenso naiv und sachfremd wie eine Erkenntnis nach purer Substanztheorie, daß jedem ästhetischen Objekt sein fixer Wert zugemessen sei, den nur jede Zeit verschieden interpretiert, so daß die Zusammenschau aller Wertungen den objektiven Wert ergibt.

In Wahrheit ist die Möglichkeit einer Frage nach dem ästhetischen Wert schon ihrerseits historisch determiniert und deshalb die Antwort nicht ohne weiteres als nur vom ästhetischen Objekt abgezogen anzunehmen. Da

ein zweckgebundenes Kirchenlied im 16. Jahrhundert einen anderen Gebrauchswert hatte als eine ästhetisch autonome Brucknersinfonie, ist die Frage, ob es "tüge," um bei der Sprache Luthers zu bleiben, nicht nur ästhetisch gestellt, wahrscheinlich primär überhaupt nicht ästhetisch. Dennoch wäre auch der Ausweg der sogenannten wertfreien Geschichtswissenschaft, Musikgeschichte als Disziplin der Urkundenforschung von der Ästhetik überhaupt zu trennen, wie es [Julius August] Spitta [1841-1894]] vorschlug, nur eine fiktive Lösung. Mit Recht wurde dagegen eingewandt,⁸ daß Geschichte und Ästhetik sachlich eng aufeinander bezogen seien, daß in der Entscheidung des historischen Sammlers, ob ein Stück Musik als Kunst zu akzeptieren ist oder nicht, ein ästhetisches Urteil impliziert sei, und daß andererseits manche ästhetische Urteile, wie zum Beispiel die über stilistische Originalität, notwendig ohne historische Kenntnis nicht auskommen könnten.

Tatsächlich besteht die Geschichte des Kirchenlieds, das ohne die Möglichkeit der Gesangbuchkompilation gesellschaftlich nicht existent wäre, aus einer Kette bewußter und halb-bewußter Wertungen, nach denen die Auswahl der Lieder für die Gesangbücher vor sich ging. Es wäre Urkundenfälschung, würde man diese Wertauffassungen der Illusion einer positivistischen Wertfreiheit zuliebe, die sich auf Simpel-Greifbares beruft, opfern. Doch sind die Wertungskategorien auf ihre jeweiligen historischen Möglichkeiten zu reflektieren.

Daß dies bisher theoretisch noch nicht gelang, ist den herrschenden Urteilsmodellen, die die Praxis reglementieren, abzulesen. Es dominiert unter diesen das Transzendenzmodell. Definition und Abgrenzung des Kirchenlieds als Gattung erstellen bereits ein Wertungsgeleis, das den liturgischen Platz und die kommunikative Ausführungsform verbindlich festlegt: "Der Teutsch gesang so in der Meß gesungen wird" (Nürnberg, 1525); "die geistlichen Gsang vnnnd Christlichen lieder, deren etliche in der kirchen vor oder nach den predigen, etlich aber allein vsserhalb gesungen werdend" (Zürich, 1540); "Les pseaulmes nous porront inciter à eslever noz cueurs à Dieu et nous esmovoyr à ung ardeur, tant de l'invocquer que de exalter par louanges la gloyre de son som" (Calvin, Genf, 1537); "It may be permitted that in the beginning or end of Common Prayer either at Morning or Evening, there may be sung an Hymn or such like song to the praise of Almighty God in the best melody and music that may be devised" (Queen Elizabeth, 1559).

Die Zweck- und Stellenwertregelung der kirchlichen Gesänge in der Volkssprache schloß die Abgrenzung des Repertoires und damit jene ästhetische Voraussicht ein, die man anfangs gewiß noch gar nicht ästhetisch empfand, bis zum Verbot des Nichtgeregelten: "praecipimus, ut

Parochus vel Concionator, qui aliam in Agendario non contentam (cantilenam) canere incoeperit, vel cani permiserit, omnibus beneficiis privetur, et in carcere tanquam traditionum Ecclesiasticarum contemptor, et de haeresi suspectus, acerrime puniatur" (Salzburger Provinzialsynode, 1569).

Was sich in den tolerierten Liedern an zweckgebundenen Normungen ergab, wanderte auch in den ästhetischen Regelkanon ein, in übergestülpte Formgesetze von Strophengliederung, Atemperiodik, Tonalverhalten. Das ästhetisch Anachronistische des Kirchenlieds wird durch seine über die Jahrhunderte bewahrte Formtranszendenz begründet. Wertungen, die darauf Bezug nehmen und einen übergeordneten Formbegriff elementarer Vereinheitlichung als konstitutiv für den Typus des Kirchenliedes voraussetzen, rücken sich in Zeiten der autonomen Kunst von selbst in die Nähe der ästhetischen Ideologie. Soweit zu übersehen, sind Werturteile über Kirchenlieder, seien es nun theoretisch reflektierte oder bloß in praktischer Übung gehandhabte, überwiegend Transzendenzurteile. Immanente Untersuchungen, die vom Einzellied ausgehen und es autonomisiert, vom Kanon der Gattung losgelöst, analysieren, sind der Sache nach kaum möglich.

Ein zweites Wertungsmodell, das mit der Ungebrochenheit von lebendig gebliebenen Traditionen rechnet, ist das der angenommenen Übereinstimmung von institutionalisiertem und ästhetischem Anspruch. Kunsttraditionen des religiösen Lebens sind zählebig, sie überdauern in Enklaven stilistisch analoge Ausprägungen der profanen Kunst oft erheblich. Die Institution des gregorianischen Chorals ist hierin das erstaunlichste Zeugnis, für das Kirchenlied ist es das autoritäre Gewicht der Gesänge Luthers.

Dennoch gilt die Übereinstimmungsthese rechtmäßig nur für den zeitlich und geographisch begrenzten unmittelbaren Umkreis der jeweils ersten Kumulierung: Dort decken sich liturgische, gesellschaftliche, ästhetische, allgemein historische Bedingungen. Zeitliche und örtliche Verlagerungen bringen die Diskrepanzen zwischen dem Erhaltenen und dem sich Ändernden mit wachsender Kraßheit zum Bewußtsein. An Modifikationen des ästhetischen Vokabulars hat es in der Geschichte des Kirchenliedes nicht gefehlt, zumeist mit umstrittenem Erfolg; es war kein dauernder Segen daran. Denn außer Tritt gekommene Tradition ist durch Teilreformen und zahme Modernisierung nicht wiederherzustellen. Das Übereinstimmungsmodell als verwirklichtes Postulat ist nach dem Stand des Kirchenliedes heute, von nicht weiter zu diskutierender ästhetischer Naivität abgesehen, wohl nur mehr als Reich der Idee, allenfalls der Utopie und der Hoffnung von Interesse.

Hingegen hat das Modell der Restaurierung im vorigen Jahrhundert für die Wertung des Kirchenliedes überragende Wichtigkeit erlangt. Respekt vor der historischen Autorität mag gewiß ein Anstoß gewesen sein, wie bei der Rezeption der alten protestantischen Lieder, vor allem aber war es das Bewußtsein des ästhetischen Verfalls der neueren Produktion, ihres musikalischen und textlichen Ungenügens, das die Restauratoren auf Lieder des 17. und gar des 16. Jahrhunderts als Idealmuster zurückgreifen ließ.

Daß es hierbei keineswegs immer im wissenschaftlichen Sinn gesichert zugegriffen und spätere Abwandlungen, besonders im rhythmischen Vortrag, schon für das Original gehalten wurden, bestärkt nur in der Überzeugung, daß es eine kritisch-ästhetische, nicht primär um Wiederherstellung der Archaik besorgte Ausgangsposition war, die die Restauration befürwortete. Propagierung der alten Liedweisen ist regelmäßig verbunden mit Kritik an den neueren, denen mit recht übereinstimmenden Worten musikalische Einförmigkeit, melodische und rhythmische Primitivität, sentimentaler Text, modisches Vokabular, phantasielos rationalisierte Periodik, ja Dilettantismus vorgeworfen wird. Verzichtet wurde von den Restauratoren auf Übereinstimmung von veränderter Umwelt und ästhetischem Objekt, im Gegenteil war man sich des Bruches, zugunsten des befriedigten Ästhetizismus, einigermaßen bewußt.

Freilich nicht ohne schlechtes Gewissen: Spätestens die Jugendbewegung, die sowohl in ihrer protestantischen wie ihrer katholischen Spielart die Wiederkehr der alten Lieder unterstützte, half sich über den Vorwurf der Unzeitgemäßheit dadurch hinweg, daß sie das ganz Alte für das ganz Neue ausgab. Die Fragwürdigkeit der Restauration ist nach der Analyse der historischen Prozedur in den Kategorien selbst ohne Schwierigkeiten zu fixieren: Einstens unreflektierte Zweckgesänge wurden zu ästhetisch autonomen "Werken" von Beispielcharakter aufgewertet; eine ästhetische Okkupation ging vor sich, die gutgemeint die Historie verfälscht.

Anders als das restaurative Denken bricht das Wertungsmodell des gesellschaftlichen Bezugs aus dem ästhetischen Umkreis überhaupt aus. Ansatz der Kritik ist nicht das ästhetische Ungenügen vorhandener Kirchenlieder, sondern die fehlende, nicht sehr intensiv wirkende Kommunikation. So zielt denn die wertende Absicht auf gesellschaftliche Ansprechbarkeit, welcher Kategorien der Kunstmusik bedenkenlos geopfert werden: Das Kitschige, Triviale scheint möglich, wenn es nur der Gemeinschaftsbildung im Lied dient.

In Deutschland hat mit der schlagermäßigen Aufbereitung religiöser Lieder vor allem die Evangelische Akademie Tutzing von sich reden

gemacht, in Frankreich machte sich Pater Aimé Duval zum Vorkämpfer des religiösen Chansons. Die Trivialität der musikalischen Stereotype, die Pastor Günter Hegele vorlegt, ist nach ästhetischen Kriterien kaum noch zu unterbieten, aber dieser Vorwurf kränkt ihn vermutlich ebensowenig wie ein ähnlicher die Sing-Out-Bewegung, die, von Amerika ausgehend, mit patriotischen und freiheitsideologischen Gesängen ähnlichen Zuschnitts nun Europa unsicher macht.

Daß es sich hierbei um Schutt und Müll der musikalischen Zivilisation handelt, die in neue gesellschaftliche Funktionszusammenhänge gebracht werden, gar nicht so weit von den Theorien [Herbert Marshall] McLuhans [1911-1980] entfernt, wenn auch in religiösen Optimismus umgesetzt, kommt den gesellschaftlichen Erwartungen zugute. Da dieses Wertungsmodell sich nur für das Gesellschaftliche interessiert, ist es mit ästhetischen Jeremiaden nicht zu packen. Nur der gesellschaftliche Befund selbst kann es seiner Scheinhaftigkeit überführen.

Die vorgebliche Progressivität seiner Aufklärungsarbeit, die, auf das Lied bezogen, in einer Abschaffung der ästhetischen Kategorien gipfelt, schlägt in simple Regression um, da der kritische Anspruch unversehens von einem naiv-affirmativen unterwandert wird: Von ästhetischen Objekten dürftigen Ranges bleibt nichts an Qualifizierbarkeit als ihr Warencharakter, also gerade jenes Moment an repressiver Gesellschaftlichkeit, das durch Gesellschaftskritik abgeschafft werden soll. Kommunikationsformeln in ihrem abgeleiteten Zwang sollen das postästhetische Moment der neuen Freiheit sein -- eine Illusion, die kaum widersprüchlicher ausgedacht werden könnte.

Soll das Panorama von historischen und aktuellen Wertungen samt der unabdingbar in ihre Anwendung verflochtenen Kritik daran nicht zu einem Denkspiel für unbeteiligte Zuschauer erstarren, so müssen aus der Reflexion der Kategorien Folgerungen für die Praxis der Wertentscheidungen abgeleitet werden. An technologischen Details wäre aufzuzeigen, worin die erarbeiteten, auf ihre Genealogie untersuchten Kriterien ins Richtige zielen, sobald sie, wie es Hegel wohl nennen würde, aus ihrem Verblendungszusammenhang gelöst sind.

Gefordert von einem solchen Vorschlag ist die analytische Auseinandersetzung mit der inneren Stimmigkeit jeweils von Einzelliedern in ihrer Struktur und ihrem Umweltsbezug, wobei laut Definition der Blick auf die Gattung nicht geopfert werden darf. Das Zweckgebundene der Gattung erfordert keineswegs nur gesellschaftliche Anpassung und Unterwanderung profaner Interessen durch das religiöse Lied, sondern vor allem dessen Würde und kultischen Wert. Der Kampf der Gesangbuchreformen, sieht man vom Sonderfall Tutzing ab, geht gegen

Veroberflächlichung und Sentimentalisierung, ebenso aber auch gegen die Mechanisierung des Kompositionsprozesses.

Grundsätzlich sollten Kirchenlieder nicht am Anspruch autonomer Kunst gemessen werden, sondern entweder als vorautonome musikalische Praxis nach autorisierten Handwerksregeln oder, in einer Zeit der Kunstdefinition durch Autonomie, als Kunstsurrogate aufgefaßt werden, wenn auch als solche auf erheblicher moralischer Höhe und mit einem Abglanz von Kunst. Je unbeschönigter sich die Hymnologie diese Grenzziehung klarmacht, desto eher wird sie dem Dilemma entgehen, Zwecklieder am Stand der Hochkunst ästhetisch werten zu müssen.

Das ist keine Aufforderung zum Sturz ins qualitativ Bodenlose. Im Gegenteil, soll dem Kirchenlied trotz seiner Kommunikationserwartung die kultische Aura der Ferne gewahrt bleiben, so wird seine Schlichtheit auf Abgebrauchtes, Sentimentalisiertes verzichten müssen. Die junge Wissenschaft der kritischen Trivialmusikforschung⁹ hat brauchbare Kriterien entwickelt, wie das Phänomen der Trivialität aus dem musikalischen und textlichen Wirkungszusammenhang gespießt werden kann.

Einer um Wertmaßstäbe bemühten Hymnologie ist die Beschäftigung mit solcher kritischer Demonstration "schlechter" Musik dringlich zu empfehlen. Einige übertragende Ansätze seien an Kirchenliedern, die sich durchweg in Gesangbüchern neuesten Datums finden,¹⁰ skizziert.

[MUSIKBEISPIEL: O Stern im Meere]

Dieses Lied schaukelt sich über die schluchzende Sext ins Gemüt seiner Gemeinde, wie so viele Marienlieder des 19. und 20. Jahrhunderts im österreichischen und bayerischen Umkreis. Der aufdringliche Zeileneinstieg im ersten und fünften Takt wird melodisch ungeschickt bis zum D, also zur Oktav, übersteigert und im banalen Sterotyp einer Sequenzierung im doppelten Sekundgang vom D abwärts und vom H abwärts weitergeführt. Der melodische Inhalt, über diese nivellierten Formeln hinaus, die alsogleich das Gefühl des Bekannten und Selbstverständlichen wecken, ist Null, den Klischeewörtern, bei denen man sich nichts denken muß, durchaus analog.

Die Formteile, zu viertaktigen Perioden ausgestanzt, sind einander zum Verwechseln ähnlich und werden melodisch nur durch die Bewegungsrichtung der Sequenzen verändert: Hierbei ordnen sich Text und Ton zu einer platten Ausdruckstautologie, indem die Ratschformel "Fürstin der Liebe," "fürcht' ich kein Unheil," "heiter [und] gut," "Herrin [und] Friede und Heil" im egalten Abwärtsduktus gesungen wird, aber sich der

fordernde Passus "Höre mein Flehen, neige dein Antlitz" und vorweggenommen "aller Betrübten Labung und Trost" nach aufwärts wendet.

Die melodische Langeweile hat im Rhythmus ihre prompte Entsprechung: Die als Prozession einherziehenden Viertel werden regelmäßig auf der zweiten Zählzeit durch einen Wechselschritt, der das daktylische Versschema in getreulichem Verallgemeinerung aufgreift, unterbrochen - verblüffend jenen Schlagertypus vorwegnehmend, der in unseren Jahrzehnten im Marschfox so öde Berühmtheit erlangt hat. Die Takte Eins und Fünf, die auf den Wechselschritt nicht eingespielt sind, wirken nicht als Variante, sondern eher so wie eine ratlose Vergatterung, bevor die rhythmische Walze beginnt. Der vorletzte Takt, nun tatsächlich rhythmische Variante durch Augmentation, vertut seinen guten Willen durch die sentimentalisierte Penetranz, mit der Summierendes, Endgültiges, eine Quintessenz verkündet werden soll: Da weder im Text noch im melodischen und rhythmischen Verlauf auch nur die geringste Neuigkeit gesagt wird, die nicht vorher bis zum Überdruß zerredet worden wäre, ist die variierende Augmentation inhaltlich unmotiviert und wird zur leeren Geste.

So sieht nicht nur nichtssagende, sondern falsche Musik aus. Sie ist falsch in ihrer Diskrepanz zwischen Anspruch und eingesetzten Mitteln.

Das Lied greift den aus der Vulgärmusik des 19. Jahrhunderts, vor allem auch aus Singspiel und Operette vertrauten Typus des Couplets mit Vorstrophe und Refrain auf, wobei aber schon jene für den Schlager der zwanziger und dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts charakteristische Glättungsform intendiert wird, in der Vorstrophen und Refrain ineinander übergleiten; das klassische Couplet trennte noch Vorstrophen und Refrain sehr deutlich, wollte in den Vorstrophen etwas mitteilen, worauf der textlich und musikalisch anders gestaltete Refrain die summierende Pointe lieferte. Es ist festzuhalten, daß sich das Kirchenlied "O Stern im Meere" der Trivialform anschließt.

Wie es sonst noch mit seiner Trivialität steht, mag der isolierten Stellung der anfangs erwähnten Sext abgelesen werden. Dieses Sextintervall, nicht durch Stimmführung begründet, sondern wohl eher wegen seines Lieblichkeitsbezuges eingefügt, kehrt als übergreifende Tonraummarkierung E-G in der Schlußphrase "Herrin, Friede und Heil" wieder; die Melodiespitze E, Klimax des ganzen Liedes, ist jene berüchtigte Subdominant-Terz, die der Trivialmusikforschung ein in der Häufigkeitsstatistik nachgewiesenes untrügliches Mal der sentimentalischen Emphase ist.

Tatsächlich verrät dieser Aufschwung zum E im drittletzten Takt das Lied vollends: Was vorher wenigstens noch Blässe und Spannungslosigkeit war, wird hier normierte Leidenschaftlichkeit, nur an dieser einzigen Stelle, was gleichfalls ein Dutzendcharakteristikum von Trivialmusik und der keineswegs unpopulärsten Schlager ist.

Die Zerrüttung musikalischer Syntax, die kritisch-analytisch nachzuweisen ist, kann sich auch in anderen Phänomenen äußern, wie folgende Probe aus einer Liedreihe in einem Schweizer Gesangbuch zeigt:

[MELODIEBEISPIEL: "Wie lieblich ist des Herren Haus"]

Einzuräumen ist, daß der Melodiefluß, verglichen mit der argen Formelhaftigkeit des österreichischen Marienliedes, eher etwas beschwingter und weniger starr in seinen jeweils zwei Takte umfassenden Teilgliedern ist. Das verdummende musikalische Einerlei ist hier weniger in einem nicht erfüllten Entwicklungsanspruch als in einem Ringelreihen neckischer Aufgeräumtheit. Dieses Liedlein ist in falscher Art betriebsam durch aufgesetzte Sonnigkeit und Naivität, nicht anders, als wenn Erwachsene kindisch in die Hände patschen.

Technologisch ist dies den ungehörigen Akzentuierungen abzulesen, in denen auf regelmäßig unbetontem Takteil und in haarsträubend unnatürlicher Deklamation von Senkungssilben Melodiespitzen krampfhaft-übermütig nach oben geschleudert werden: Wie, des, geht, dar-, des, -len, Al-, mit dem Prie-, ver-, -men. Das ist Koketterie mit einer Volks- und Kindertümllichkeit, welcher sonst nichts im durchaus wissend und handwerklich solid gemachten Liedduktus entspricht.

Der zweimal erreichte Höchstton D in den Takten Sieben und Zwölf ist überdies melodieanalytisch isoliert, ohne stufengängigen Anschluß an die Umgebung, was den Eindruck verstärkt, die Melodiespitzen seien gar nicht melodisch aufzufassen, sondern primär in der durch sie abgesteckten Intervallbeziehung zu den Basistönen. Als solche bieten sich immer wieder D und E an, eine latente Melodiekonstitution durch Sext und Sept initiiert: Es sind dies die seit dem romantischen Vulgärlied am bevorzugtesten durch Trivialität und Gefühllichkeit gefährdeten Intervalle. Melodiesoziologisch geht eine Substantialisierung der Trivialität durch Sext und Septim vor sich.

Diese Feststellung trifft auch Lieder, die uns durch ihr Prestige und durch eigene Kindheitserinnerungen unantastbar geworden sind, wie "Stille Nacht, heilige Nacht": Der Septsprung im fünften und im siebzehnten Takt, "Alles schläft," "schlafe in," der etwas unangenehm Süßliches hat, wenn er

nicht sehr sauber gesungen wird, ist durch die Kitschbereitschaft der nachfolgenden Populärproduktion unterwandert worden; er rückt das beliebte Weihnachtslied in eine peinliche Nachbarschaft.

Kritische Hinweise auf Trivialisubstantialisierung von Intervallen sollen nun nicht zur unbesehen frischfröhlichen Jagd auf Sexten und Septimen auffordern, deren Blattschuß endlich die Einbringung der lange gesuchten Rezepte zur Wertbeurteilung von Kirchenliedern sicherstellen könnte. Keineswegs jede Sexte und Septime ist trivial, wie ja die Kunstmusik und Prachtstücke von Volksliedern bezeugen. Objektiviert zum Abhub der schlechten Musik werden Elementarteile, die von sich aus weder gut noch minderwertig sind, erst durch aus dem sinnvollen Zusammenhang gerissenen Gebrauch, somit durch Nichtbeachtung von Kriterien, die in ihrer Geschichte liegen.

Die Fundstätte der Trivialmusik liefert statistische Nachweise, welche Elemente für Abwertung durch Isolierung vom Sinnzusammenhang besonders anfällig waren. Etliche sind in folgendem Kirchenlied wiederzuentdecken:

[MELODIEBEISPIEL: Auf zum Schwure]

Gegen den widerlich militanten Schwung, in dem schon Wandervogellust und jugendbewegtes Marschtempo anklingen, mögen wir emotionell besonders allergisch sein. Doch wird auch die besonnenere Beobachtung jene Formeln der Platttheit festnageln, die unmißverständlich dartun, auf welch Geistes Kind hier geschworen wird. Die beliebtesten Modewörter aus den Trivialliedern des 19. Jahrhunderts sind schon im Text versammelt: Herz, Himmel, Hand, Gott, ew'ge Treu, Volk und Land, Not, schön, fest und stark; das in diesem Zusammenhang fehlende Mädchen ist durch den Heiland ersetzt.

Von forschen patriotischen Gesängen ist die in nahezu jedem Takt sich selbst Mut zusprechende Punktierungsformel bezogen, Substantialisierung der Abgebrauchtheit im Rhythmischen. Schneidigkeit tut das überraschend und einsam eingeschobene Ais in Takt Vier kund. Dieser schrecklich zu nennende Durchgang wird in einer sonst bei Kirchenliedern nicht häufig zu bemerkenden Penetranz überboten in den Takten Zehn und Vierzehn durch den unaufgelöst eingeführten Hauptleitton Cis: Es ist dies die trivialste Wendung überhaupt, deren Populärlieder fähig sind, ihre Emphase durchbricht regelmäßig den Tonfall der Schlichtheit, der das Beste sein könnte, was das volkstümliche Lied aus seinen Voraussetzungen heraus rechtfertigt. Die verlogene Schlichtheit, technologisch nachzuweisen, ist ein moralisches Delikt. Legitim

überschreitet hier die immanente ästhetische Wertung ihre selbstgesteckten Grenzen. Was objektiv unwahr ist, kann auch nicht subjektiv den Menschen helfen.¹¹

Wertungsforschung beabsichtigt nicht, wissenschaftlich gestützte Normungen zu erarbeiten, wie etwas in der Kunst zu machen sei, sondern kritisch aufzuzeigen, wie etwas nicht gemacht werden kann. Der positive Ausblick ist ausschließlich Sache der Praxis, der Komponisten, die beweisen müssen, daß musikalische Gattungen noch leben. Können sie es nicht beweisen, nützt auch das vortrefflichste theoretische Rezept zum Guten nichts.

Die Wertungsforschung kann innerhalb des Arbeitsbereiches der Hymnologie eine negative Auslese sicherstellen, ein negatives Gesangbuch gleichsam, dessen exklastrierende Verurteilungen ihr Maß aus der Säkularisierung populärer Elemente durch die Trivialmusik beziehen. Die fortschreitende Krise des Begriffes Popularität hat auch das Kirchenlied in einen Malstrom zertrümmerter Heilserwartung gestürzt.

Wie und ob die ökumenisch aufgewühlte Seelsorge sich in ästhetisch so aufgeklärter Zeit mit dem schwimmfähigen Stückwerk abfinden, wie sie es als gesicherten Besitz ans Land ziehen wird, kann auch nicht andeutungsweise prophezeit werden. Was aus dem Repertoire nach dem kritischen Schiedsspruch, es sei nicht mehr vertretbar, es gehe nicht mehr, übrigbleibt, wird nicht schlüssig als substantieller ästhetischer Wert definiert werden können, sondern, eingedenk des Kunstsurrogatcharakters der Gattung überhaupt, ehrlicher, aber deshalb brauchbarer mit dem Vermerk: Es geht, es geht noch. Historische Monumente des Kirchenliedes aus vorautonomer Zeit der Musik könnten, da es nicht primär um ästhetische Ereignisse geht, ästhetisch außer Diskussion gestellt werden.

Summary

This article, "Secularization of hymnody. A study in aesthetic values," was originally printed as a chapter in Harald Kaufmann, *Fingerübungen. Musikgesellschaft und Wertungsforschung* (Verlag Elisabeth Lafite, 1970), S. 192-210.

Hymns are a peculiar genre which, being neither folk-song nor art-song, must remain open in both directions and capable of being discussed without apology. Several difficulties present themselves in any attempt at coming to a consensus on the ideal type of hymn.

1) The hymn is institutionalized in its theological function while at the same time unprotected in its societal and aesthetic development. It is

defined, on the one hand, by certain constant parameters: it is a song with religious content in stanzaic form, and in the vernacular which must be capable of being sung by a broad segment of the average class of people during worship. On the other hand, it is determined by certain variables which transcend its institutionalization: the congregation itself, which creates its own forms of worship appropriate for its own time; the evolving of the aesthetic moment which is determined both by the changing attitude toward hymns in society as well as by the inherent development of the aesthetic material itself. The constants exclude and protect against societal and aesthetic value judgments whereas the variables presuppose value judgments.

Hymns have both a cult and a communications value, each of which is judged from a different angle. The former is characterized by remoteness, seclusion, exclusivity, reserved attitude of the clergy; the latter, by approachability, direct participation, even involvement in the aesthetic act.

One aspect of cultic closedness can be found in the singing of hymns of a particular congregation from which others are excluded. This was undoubtedly a trait of the hymns of the Reformation era, of the Hussites, of nineteenth-century separatist religious groups in North America even though their musical repertoire itself could not have been called separatist or peculiar to them.

2) There is no consensus when determining criteria, whether consideration should be given to that which is typical of the hymn as a genre or to individual hymns. In the history of music and in intellectual history the tendency has been away from genres and types. The skilled "making," as set forth in Aristotelian poetics, according to the rules of the craft may have been still applicable to the hymnwriters of the Reformation era. But from the eighteenth century onward, music theorists began using the term "creating" for this process. Today, work-immanent analysis, which has become indispensable for forming aesthetic value judgments and which makes it possible to discover consistencies and inconsistencies within a given autonomous work, is not very helpful when applied to hymns. Although sheer amateurism can quickly be exposed, it is more difficult to deal with the proliferation of accomplished craftsmanship in hymnody, which cannot be judged by the criteria for autonomous art music. Thus, although hymns are lacking the opportunity to qualify as autonomous art, this very fact makes it difficult to qualify them at all and to distinguish between superior and inferior work. The confusion in value systems and divergent aesthetic categories is exacerbated when the discussion includes the murky, contradictory criteria of the aesthetics of affects and emotions.

The difficulties of establishing criteria for a value system applicable to hymns can be summarized as follows: The historical continuity of the genre and the continuity of the aesthetic system of categories are absolutely incompatible. The latter evolved out of autonomous art or, where certain termini in musicological thought had been established prior to the second half of the eighteenth century, categories were imbued with those meanings. In fact, the possibility of a question about the aesthetic value of an aesthetic object is in itself historically determined and thus it must not be assumed that the answer can be derived from the aesthetic object only. The history of hymnody, which would be societally non-existent without the possibility of hymnal compilations, consists of a series of conscious and half-conscious value judgments which determined the selection of hymns for hymn-books. The categories, according to which these judgments were made, must be related to their respective historical context.

Several hymnic value-systems have both dominated and hampered this process.

1) Transcendence: this has been the predominant model. Here, the hymn is defined and limited to a specific place in the liturgy and a specific mode of communication. This involves also a number of external forms, such as stanza, phrasing, tonal relationships. As far as can be determined, value judgments of hymns, whether in theory or practice, follow primarily this model. Immanent examinations with the individual hymn as starting point, which is then analyzed as an autonomous object separate from the canon of the genre are, by definition, hardly possible.

2) Compatibility of institutionalized and aesthetic claims: this model is built on the assumption of the continuity of unbroken traditions. The foremost examples are Gregorian chant and Luther's hymns. This model is nevertheless applicable only to the temporally and geographically limited, immediate periphery of the first compilation, where liturgical, societal, aesthetic, and general historical conditions coincide. Today, it is of interest only as an idea.

3) Restauration: this model was of paramount importance for hymnody in the nineteenth century. Primary motivation here was the realization of the aesthetic decadence of recent hymns, their musical and textual inferiority, which caused the hymns of the seventeenth and sixteenth centuries to be upheld as ideal models. However, lack of compatibility between changed environment and aesthetic object was not taken into account.

4) Social relevance: this model goes completely outside the arena of aesthetics. The point of criticism here is not aesthetic insufficiency but

absence of effective communication. Thus the goal is accessibility while disregarding aesthetic categories. "Kitsch" and banality in song is permissible as long as it builds community. The Evangelische Akademie Tutzing and Günter Hegele in Germany, Aimé Duval in France, and the Sing-Out movement in America are representative of this model. Its purported progressiveness as educational tool when applied to song culminates in abolition of aesthetic categories, turns into simple regression, because its critical claim is soon compromised by a naive-affirmative one. Objects of scant aesthetic value are exposed as mere consumer objects, precisely that aspect of a repressive society which is to be abolished through social criticism.

Lest the spectrum of historical and actual value systems and their critiques become a merely intellectual pastime, lessons must be learned for forming value judgments. Attention must be paid to the intrinsic compatibility of structure and environment of individual hymns without sacrificing the demands of the genre, above all its dignity and cultic value.

In principle, hymns ought not to be measured by the standards of autonomous art but rather as pre-autonomous musical practice according to authorized rules of the craft, or, in a time when art is defined by autonomy, as art surrogates albeit ones endowed with high ethical quality and a modicum of art. The more honestly hymnology clarifies this delineation, the more readily it will avoid the dilemma of having to pass aesthetic judgment on songs that have a specific purpose (i.e., hymns) along the standards of high art.

The new academic discipline of studies in trivial music has developed useful criteria according to which the banality can be identified within the musical and textual context. If hymnology is seriously interested in establishing aesthetic standards, this type of critical demonstration of "bad" music is highly to be recommended. Several examples illustrate this point.

Studies in aesthetic values do not aim at establishing scientifically founded standards as to how something should be done in the realm of art. Rather, they aim to demonstrate how something must not be done. The former is the task of composers who must prove that musical genres are still alive. In the area of hymnology, value studies can establish a negative selection, a negative hymn-book, as it were, whose excluding judgment is based on the secularization of popular elements by trivial music.

The continuing crisis of the concept of popularity has plunged even hymnody into the maelstrom of ruined expectations of salvation. In the end it will not be possible to give to those hymns that eventually survive the critical verdict the label of substantial aesthetic value. Rather, mindful of

the character of the genre as art surrogate, they will be more honestly and therefore more usefully be categorized as "acceptable," "still acceptable," while historic monuments of hymnody from the pre-autonomous era can be safely placed outside the aesthetic parameters of the discussion.

Anmerkungen

1. Harald Kaufmann, *Fingerübungen. Musikgesellschaft und Wertungsforschung* (Verlag Elisabeth Lafite, 1970), S. 192-210.
2. Vgl. zur Definition und Geschichte des Kirchenliedes die Beiträge von K. Ameln, W. Lipphardt, J. Bužga, M. Jenny, P. Pidoux, M. Honegger, K.Ph. Bernet-Kempers, J. Heinrich, P.-E. Styf, H. Nyman, U.S. Leupold und H. Buvarp in *Musik in Geschichte und Gegenwart* VIII, 781ff., sowie Ph. Harnoncourt, "Das deutsche Kirchenlied im Jahrhundert der Reformation" (Manuskript).
3. Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I.* (Frankfurt a.M., 1961), S. 156f., 177. -- Benjamin spricht von Kultwert und Ausstellungswert.
4. Vgl. C. Dahlhaus, *Musikästhetik* (Köln, 1967), S. 134ff.
5. Vgl. E. Adler, *Herder und die deutsche Aufklärung* (Wien, Frankfurt, Zürich, 1968), S. 124ff, 140f.
6. Dahlhaus, a.a.O., S. 9.
7. Für eine Zusammenstellung der Affekttheorien siehe ebd., S. 28ff.
8. Ebd., S. 106ff.
9. Insbesondere: *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*, hrg. von C. Dahlhaus (Regensburg, 1967); E. Egli, *Probleme der Wertästhetik im 19. Jahrhundert* (Winterthur, 1965); H. Rauhe, "Zum Wertproblem in der Musik," sowie "Schlager-Beat-Folklore im Unterricht," beides in: *Didaktik der Musik* 1967, hrg. von W. Krützfeldt (Hamburg, 1968), S. 24ff. und 66ff.; G. Sønstewold und K. Blaukopf, *Musik der "einsamen Masse"* (Karlsruhe, 1968), S. 13ff.

10. *Lobgesang* (Graz-Seckau, Aufl. 1967), Nr. 104.-- *Kirchengesangbuch*, hrg. im Auftrag der schweizerischen Bischöfe (Zug, 1966), Nr. 477. -- *Lobgesang*, Nr. 69.

11. Die drei Analysen beschränken sich bewußt auf katholische Lieder um 1900, weil hier die ästhetischen Kriterien am legitimsten den Anspruch treffen und die versagenden Mittel des Liedes am augenfälligsten sind. In einem Arbeitskreis der 5. Internationalen Tagung für Hymnologie wurde dann zur Probe unter Anwendung analog entwickelter Kriterien innerer Stimmigkeit ein Lied aus dem 16. Jahrhundert analysiert (Nr. 53) als "Sonne der Gerechtigkeit" in: *Gebete und Lieder* (Stuttgart, 1969). Wie erwartet, ergaben sich Schwierigkeiten in einer summarischen Entscheidung: Ästhetisch isolierende Urteile, die sich auf wenig ermutigende Erfahrungen heutiger Gesangspraxis stützten, lehnten das Lied als melodisch unmotiviert und besonders in seinem zweiten Teil als melodisch uncharakteristisch ab und verwiesen auf Abnützungswendungen im Schlußpassus, der dazu verleitet, das Melos harmonisch trivialisiert zu hören. Eine Gegengruppe verteidigte die historische Position des Liedes, das damals ja tatsächlich gewiß nicht ästhetische Relevanz beanspruchte und in seinem geographisch begrenzten Anwendungsgebiet innerhalb der Möglichkeiten des Deszendenzmelos auch Erwartungen immanenter ästhetischer Stimmigkeit erfüllen kann.

Das Tempo der Genfer Psalmmelodien

Jan R. Luth

Wenn man die Lieder Luthers mit den Genfer Psalmmelodien vergleicht, fällt es sofort auf, daß es zwischen den Notenwerten einen Unterschied gibt. Die Lieder Luthers sind meistens in *breves* und *semibreves* notiert, die Genfer Melodien in *semibreves* und *minimae*. Beide haben das Mensurzeichen C, das *tempus imperfectum diminutum*. Daß diese Merkmale für das Tempo bestimmend sind, soll in diesem Artikel gezeigt werden. Im Mittelpunkt steht der Genfer Psalter.

Zuerst beschränken wir uns auf die Quellen betreffend *tactus*, Tempo und Mensurzeichen aus der Zeit, in der der Genfer Psalter entstand. Diese Einschränkung geschieht deshalb, weil das Tempo der mensuralen Musik um 1600 an andere Normen gebunden ist als in der Zeit zwischen etwa 1490 und etwa 1580.¹

Tempo und *tactus*

Aus der Zeit der weißen Notation finden wir Daten über *tactus* und Tempo erstmalig bei Ramos (1482). Er schreibt, daß ein Sänger während des Singens mit Hand, Fuß oder Finger ebenso schnell wie der Pulsschlag klopfen soll.²

Diese Bewegung wird später *tactus* genannt, ein Begriff dem wir erstmalig bei Adam von Fulda begegnen.³

Die erste ausführliche Quelle ist Gafurius. Wie bei Ramos wird bei Gafurius das Tempo vom Pulsschlag bestimmt. Der *semibrevis* bekommt die Dauer von arsis und thesis, d.h. einer Erschlaffung und einer Zusammenziehung des Herzmuskels. So hat der *semibrevis* zwei gleiche Teile. Jeder Teil wird *minima* genannt.⁴ Ein durchgestrichenes Mensurzeichen bedeutet *diminutio*, d.h., das Tempo ist zweimal so schnell.⁵ Bei verschiedenen Autoren hat der Begriff *diminutio* jedoch eine mehrfache Bedeutung. Bei M. Schannpacher bedeutet das Mensurzeichen Φ zweierlei: 1. *semiditas*, d.h. zweimal so schnell (er schreibt, daß die Hälfte der Notenwerte gesungen wird) und 2. *diminutio*, d.h., der *semibrevis* wird schneller geschlagen oder der *brevis* wird langsamer geschlagen.⁶

Diese zwei Bedeutungen finden wir auch bei J. Cochlaeus: *diminutio* bedeutet daß der *tactus* schneller geschlagen wird, aber "diminutio per medium" ist einfacher.⁷ Mit "einfacher" er vielleicht, daß das Tempo des schnellere *tactus* nicht einfach zu bestimmen ist.

Nic. Wollick kennt neben dem *tactus proportionatus* den *tactus maior* für den *brevis* und den *tactus minor* für den *semibrevis*. Dieser letztere *tactus* ist für ihn der einfachste. Vermutlich weil man dann nur die Hälfte der

Noten singen soll. Ein *semibrevis* bekommt einen *tactus*, aber bei *diminutio* wird die Hälfte der Notenwerte gesungen. Durchstrichene Mensurzeichen bedeuten entweder, daß die Noten etwas schneller ausgeführt werden sollen, oder daß ein langsamer *tactus* zwei schnellere ersetzt, sodaß der *brevis* in der korrespondierenden Mensur mit dem *tactus maior* geschlagen wird. Von *semiditas* ist die Rede, wann nur die Hälfte der Notenwerte gesungen wird. In diesem Fall bedeutet C2, daß der *semibrevis* in dem *tactus minor* geschlagen wird. Φ bedeutet, daß weniger als die Hälfte von den Notenwerten abgezogen wird.⁸

Es fällt auf, daß die Anleitung "schneller" von den drei eben erwähnten Autoren nicht definiert wird.

Joh. Knapp definiert Φ noch anders: 1. *diminutio per tertiam partem* und 2. *semiditas*, d.h. der *brevis*, hat den *tactus specialis*. Dieser *tactus* ist bei Knapp derselbe wie bei C2 und O2, was bedeutet, daß der *brevis* den *tactus* bekommt. Daneben kennt Knapp den *semibrevis-tactus*, *tactus generalis* genannt. Dieser hat die Mensurzeichen O und C.⁹

G. Rhaw nennt neben dem *tactus proportionatus* den *tactus maior* für den *brevis* und den *tactus minor* für den *semibrevis*. Die Signa Φ , Φ , O2 und C2 bedeuten, daß ein Teil der Notenwerte abgezogen wird: entweder werden die Noten schneller geschlagen oder zwei *tactus* sollen in der Zeit eines langsamen *tactus* genommen werden. "Hinc est quod is ipsis vel notae velocius tange debent, vel semper due *tactus* (\diamond) accipi pro uno." Ein durchstrichenes Mensurzeichen kann aber für Rhaw auch bedeuten, daß die Hälfte der Notenwerte abgezogen wird.¹⁰

Ornitoparchus verteilt den *tactus* in *maior*, *minor* und *proportionatus*. Der *tactus maior*, *integer* oder *totalis*, bezieht sich auf eine *brevis*-Mensur in einer langsamen und doppelten Bewegung. Der *tactus minor* ist die Hälfte des *tactus maior* und wird auch *semi-tactus* genannt. Dieser ist der *tactus* für alle gesungene Musik und bezieht sich auf einen *semibrevis*, der nicht diminuiert worden ist oder auf einen halben *brevis*.¹¹

Eine genaue Beschreibung des *tactus* gibt M. Agricola:

"Der Tact oder Schlag/wie er alhie genomen wird ist eine stete und messige bewegung der hand des sengers/durch welche gleichsam ein richtscheit/nach ausweisung der zeichen/die gleichheit der stimmen und noten des gesangs recht geleitet und gemessen wird/Denn es müssen sich alle Stimmen/so der gesang wol sol lauten/danach richten." Der ganze *tactus* bei Agricola "Ist welcher eine ungeringerte Semibreven oder eine Breven in der helfft geringert/mit seiner bewegung begreiff". Der halbe *tactus* "Ist das halbe teil vom ganzen/Und wird darumb also genannt'das er halb soviel/als der ganze

Tact/das ist/ eine Semibreve inn der helfft geringert/odder eine ungeringere Minima mit seienen bewegung/das ist mit dem nidderschlagen und auffheben begreift/...Item/das nidderschlagen und das aufheben zu hauff/macht allzeit einen Tact/Und wird der halbe noch so rasch/als der ganz Tact geschlagen/...".¹²

St. Vanneo schreibt, daß der *brevis* die *mensura maior* ist und daß der *semibrevis* als *mensura minor* den *tactus* hat. Nach ihm bedeuten die Signa Φ , C in der Regel *diminutio* (damit meint er dasselbe wie andere Autoren, die von "schneller" sprechen), zu seiner Zeit aber auch *semiditas* (d.h., zweimal so schnell).¹³

N. Listenius unterscheidet neben dem *tactus proportionatus*

1. den *tactus totalis* oder *integralis* für den *brevis*, den *tactus maior*,
2. den *tactus generalis* oder *vulgaris* für den *semibrevis*, den *tactus minor*, der auch *tactus integer* ist. C bedeutet *semiditas*.

Nach M. de Aranda hat der *semibrevis* einen "compas unidad", der *brevis* einen "compas binario". *Diminutio* bedeutet daß man schneller singen soll, obwohl es manchmal keinen Unterschied gibt zwischen C und C . Der *tactus* diminuiert wenn es die Mensur verlangt.¹⁴

Joh. Froschius kennt

1. den *tactus maior*, O und C, in dem der *semibrevis* in einem *tempo moderato* gesungen wird. Dieser *semibrevis* hat die Dauer eines *tactus*,
2. den *tactus minor*, Φ , C , C , in dem der *semibrevis* entweder schneller gesungen wird, oder in der Hälfte eines *tactus*.¹⁵

Bei O. Luscinius bedeuten durchstrichene Mensurzeichen *diminutio*. Der binäre *tactus* unter dem Zeichen Φ wie auch bei C2 ist kürzer, weshalb oft zwei *semibreves* in einem *tactus* zusammengefügt werden. Für Anfänger empfiehlt er den *semibrevis-tactus*, weil dieser einfacher ist. Er zieht aber den *brevis-tactus* vor. Ursprünglich schlugen die Musiker den *tactus* im *brevis*, später im *semibrevis* und zu seiner Zeit in der *minima*.¹⁶

Laut J. Stomius ist C der kürzeste *tactus* von allen, aber gewöhnlich wird der C-*tactus* geschlagen, ohne *diminutio*.¹⁷

Auffallend ist, was A. Lampadius schreibt. Erfahrene Kantoren schlagen bei Φ und C den *tactus* im *brevis*, den *tactus maior*, der langsamer ist als der *tactus minor* im *semibrevis* bei O und C.¹⁸

Zu den ausführlicheren Quellen gehört Seb. Heyden. Er definiert den *tactus* als eine Bewegung, die aus zwei gleichen Teilen besteht.¹⁹ Er lehnt den Unterschied zwischen langsamem und schnellem *tactus* ab:

"Non enim, si omnio divendus tactus sit, ex eo alius erit, si lentius aut

concitatus ipse moveatur, sed potius, si aut plures, aut pauciores notulas absolvat.

Quod vetustiores musici, si concitatiorem aut lentiorum cantum vellent, id non per celeriore aut tardiore tactum, sed per ipsarum notularum, aut protaetiorem aut contractiorem valorum praestiterunt. Nam ob eam solam causam signa diminuentia et proportiones generis multiplicis in musicam venisse, nemo dubitare potest. Ut ita non tactuum, sed notularum quantitationem subinde pro variis signis, Prolationem, Temporum, Modorum, ac Proportionem distinguere operae precium sit."...

"Prima, quod plura tactum genere fingere, plane nihil opus sit, cum unico et eodem in omnis generis cantibus uti, non commodum modo, verum etiam necessarium ex vera arte habeatur."²⁰

Aus dem bekannten Buch von H. Glareanus erfahren wir, daß es unterschiedliche Auffassungen gab. In den deutschsprachigen Ländern bevorzugte man den *brevis-tactus*, in Frankreich aber den *semibrevis-tactus*. Der *tactus* ist nicht immer gleich:

"Quoties autem volunt musici tactu festinandum esse, quod tum faciendum censent, cum auditum iam fatigatum putant, ut scilicet fastidium tollant, lineam per circulum vel semicirculum deorsum dabunt sic Φ , Φ , atque hoc quidem Pathos diminutionem vocant, non quod notularum aut valor, aut numerus diminuatur, sed quod tactus fiat velocior."

Semiditas gibt es nur im *tempus imperfectum diminutum*. C verhält sich zu Φ wie 2 zu 1: "...notulae in priore signo dimidio majoris alterius habebuntur." Glareanus weist darauf hin, daß Gafurius einen Unterschied machte zwischen *semiditas* und *diminutio*. Andere kannten diesen Unterschied aber nicht und verbanden *diminutio* mit dem Wert der Noten, während Gafurius diesen Begriff mit dem *tactus* verband.²¹

L. Bourgeois, einer der Melodisten des Genfer Psalters, beschreibt den *tactus* als das Auf- und Niederbewegen der Hand. Beide Bewegungen haben die gleiche Dauer. Dieser *tactus* ist unveränderlich. Bourgeois schien also ein Anhänger der von Sebald Heyden vertretenen Theorie gewesen zu sein. Im *tempus imperfectum diminutum* bekommen zwei *semibreves* einen *tactus* und im *tempus imperfectum* bekommt ein *semibrevis* einen *tactus*. Das bedeutet, daß der *semibrevis* bei C einen *tactus* und bei Φ zwei *semibreves* einen *tactus* haben: "Es signes diminuées ou de proportion dupla, deux semibreves n'y doivent valoir qu'un tacte."²²

H. Faber unterscheidet zwischen Mensurzeichen mit und ohne Strich. Im

ersten Fall wird die Dauer um die Hälfte verringert. Der *semibrevis integer* wie der *semibrevis per medium* werden im *tactus maior* geschlagen. Der *tactus minor*, der in der *minima* geschlagen wird, dauert die Hälfte des *tactus maior* und nur dieser *tactus minor* wird von den Kantoren benützt. ♩ *ad semibreve* bekommt den *tactus minor*, C *ad semibreve* hat den *tactus maior*.²³

G. Faber kennt nur einen *tactus*, obwohl man drei unterscheidet. Von diesen dreien wird der *tactus minor semibreve* am meisten benützt.²⁴

Auch Joh. Zanger kennt nur einen *tactus*: "...nisi quod ratione augmentati-
onis et diminutionis gradum signa nunc ad Tactum brevis imperfectae
conformatum, nunc vero ad Tactum semibrevis imperfectae auquiparatum
applicentur." C bezieht sich auf den *brevis-tactus* und ♩ auf den *semibre-
vis-tactus*. Beide haben die gleiche Dauer.²⁵

Für den Genfer Psalter ist Pierre Vallette wichtig. Er schreibt in OCTAN-
TENEVF//PSEAVLMES (1556) ausführlich über *tactus* und Mensurzei-
chen. Der *tactus* ist

"un baisser et lever de la main. Et quand vous en trouverez deux
marquées de cette sorte ♩ ♩ les deux ne valent qu'une mesure,
autant qu'une ronde ou quarrée sembable à celles qui sont icy dessus
escrites. Aucunes fois ceux-cy auront la queue en bas, autre fois en
haut ♩ ♩ ♩ ♩ mais pour cela ne valent y plus, ny moins: car tou-
jours les deux valent une mesure entière, l'une, le baisser, l'autre le
lever de la main'....."Quant à ce signe cy ♩ . Vous le trouverez au
commencement de chacun Pseaulme: Lequel monstre la valeur des
nottes. C'est à savoir, que la semibrève quarrée, ou ronde vaut une
tacte, c'est un baisser et lever de la main, et les deux minimas blan-
ches autant comme est icy dessus décrit, tant des pauses que demy
pauses."²⁶

Laut Euch. Hoffmann gab es drei Auffassungen über diminuierte Mensur-
zeichen:

1. manche sind der Meinung, daß es einen *tactus* gibt und möchten bei diminuierten Zeichen nicht den *tactus*, sondern den Wert der Noten ändern. Bei solchen Zeichen ist das Verhältnis zwei zu eins in Bezug auf nicht diminuierte Zeichen, sodaß beim Zeichen ♩ zwei semibreves auf einem normalen *tactus* geschlagen werden;
2. andere sind der Meinung, daß bei *diminutio* der Wert der Noten gleich bleibt und schlagen daher den *tactus* schneller,
3. diejenigen, die mehrere *tactus* benützen, sind der Auffassung, daß bei nicht diminierten Zeichen der Wert der Noten vom *tactus maior* und bei

diminutio vom *tactus minor* bestimmt wird.²⁷

J. Yssandon vertrat die Theorie, die wir bereits bei Heyden, Bourgeois und G. Faber fanden: "... soit la batue plus hastee, ou plus tarde, ne sfera qu'unde, bien qu'elle aye plusieurs notes ou moins: ce ne sfera qu'addition ou diminution."²⁸

Um 1600 wird das Bestimmen des Tempos mehr und mehr abhängig von der Auffassung des Dirigenten. Illustrativ dafür ist die Beschreibung J. Burmeisters:

"Puto, quantum mea refert opinio, nihil opus esse ulla mensurae illius divisione. Nihil enim impedit sive protractiorum sive velociorem geras mensuram, quominus una eademque maneat mensura. Productio et velocitas ad substantiam rei conferunt, quando quidem sunt arbitraria, ut quae arbitrio chorudioecetae sunt".²⁹

Diese Übersicht zeigt, daß die Quellen über *tactus* und Mensurzeichen nicht übereinstimmend sind. Es ist jedenfalls klar, daß der *tactus* durch das Auf- und Niederbewegen der Hand oder eines Fingers angezeigt wurde und daß, mit Ausnahme des *tactus proportionatus*, Auf- und Niederschlag die gleiche Dauer hatten.

Aus den Quellen des beginnenden 16. Jahrhunderts ersehen wir, daß das Mensurzeichen ♩ zwei Bedeutungen hatte: es zeigte sowohl *diminutio per tertiam partem* an - also in jenen Fällen, wenn der *tactus* "schneller" geschlagen wurde - als auch *semiditas*. Diese zweifache Bedeutung finden wir bei Schannpacher, Cochlaeus, Wollick, Knapp, Froschius und Glareanus. Ihre Angaben sind wie folgt zu verstehen: der *semibrevis* unter dem Mensurzeichen ♩ hat als Tempo M.M. 72 und ersetzt $C \text{ ⬠} = M.M. 72$ bei Gafurius. Das bedeutet daß $C \text{ ⬠} = M.M. 48$ als Tempo hat. Wenn das Mensurzeichen ♩ benützt wird, um *semiditas* anzuzeigen, hat der *brevis* als Tempo M.M. 48. Wenn eine Quelle angibt, daß der *tactus* "schneller" geschlagen wird, dann ist das als $C \text{ ⬠} = M.M. 48$ zu verstehen. Dieser schnellere *tactus* hat also ein Tempo von $\text{♩} \text{ ⬠} = M.M. 72$.

Wenn es bei Schannpacher heißt, daß bei *diminutio* der *semibrevis* schneller oder der *brevis* langsamer geschlagen wird, handelt es sich wahrscheinlich um folgende Tempo-Relationen:

$$C \overset{\downarrow}{\underset{\uparrow}{\text{⬠}}} = M.M. 48 > C \overset{\downarrow}{\underset{\uparrow}{\text{⬠}}} = M.M. 72 \text{ oder } C \text{ ⬠} = M.M. 36.$$

Diese Verhältnisse stimmen auch überein mit den Angaben bei Wollick, Rhaw, Luscinius und Lampadius. Sie sind der Auffassung, daß bei C der *tactus* schneller geschlagen wird oder daß ein langsamerer *tactus* von zwei schnelleren ersetzt wird. Im ersten Fall gibt es einen *semibrevis-tactus*, im

zweiten Fall einen *brevis-tactus*.

Wollicks Angaben sind zweideutig, aber bei den drei letztgenannten Autoren ist die Situation identisch mit der der anderen erwähnten Autoren, allerdings mit dem Unterschied, daß bei ihnen *semiditas* nicht erwähnt werden.

Obwohl Knapp eine andere Terminologie benützt, können wir ihn zur ersten Gruppe der Autoren rechnen. Den normalen *tactus* unter C nennt er *generalis*, den *brevis-tactus* unter C *tactus specialis*. Außer dem *tactus specialis* bedeutet bei ihm C auch *diminutio per tertiam partem*. Knapp kennt also die folgenden Möglichkeiten:

$$C \begin{array}{c} \updownarrow \\ \diamond \end{array} = \text{M.M. 48 (generalis)}$$

$$\Phi \begin{array}{c} \updownarrow \\ \diamond \end{array} = \text{M.M. 72 (diminutio)}$$

$$\Phi \begin{array}{c} \updownarrow \\ \square \end{array} = \text{M.M. 48 (specialis)}$$

Die gleichen Möglichkeiten finden wir bei Froschius.

Der letzte dieser Autorengruppe, Glareanus, kennt auch einen *tactus*, der schneller, neben einem *tactus*, der zweimal so schnell geschlagen wird.

Ornitoparchus ist eine Ausnahme, weil er als Vertreter der Auffassung von Gafurius anzusehen ist. Der *tactus maior*, oder *integer* oder *totalis* betrifft den *semibrevis*: $C \begin{array}{c} \updownarrow \\ \square \end{array} = \text{M.M. 36}$ oder $C \begin{array}{c} \updownarrow \\ \diamond \end{array} = \text{M.M. 72}$. Das bedeutet, daß der *semibrevis-tactus* als $\Phi \begin{array}{c} \updownarrow \\ \square \end{array} = \text{M.M. 72}$ aufgefaßt werden soll.

Andere Ergebnisse für das Tempo finden sich bei Agricola, Vanneo, Listenius und Stomius.

Agricola gibt der nicht diminuierten *minima* einen Auf- und Niederschlag: $C \begin{array}{c} \updownarrow \\ \diamond \end{array} = \text{M.M. 72}$ $\Phi \begin{array}{c} \updownarrow \\ \diamond \end{array} = \text{M.M. 72}$. Er nennt diesen den halben *tactus*. Der ganze *tactus* wird wie folgt geschlagen: $C \begin{array}{c} \updownarrow \\ \diamond \end{array} = \text{M.M. 36}$ oder $\Phi \begin{array}{c} \updownarrow \\ \square \end{array} = \text{M.M. 36}$. G. Faber ist der gleichen Auffassung.

Vanneo gibt dem Mensurzeichen Φ nur die Bedeutung *semiditas*. Das Verhältnis zwischen *mensura maior* und *mensura minor* ist also $C \begin{array}{c} \updownarrow \\ \diamond \end{array} = \text{M.M. 36} > \Phi \begin{array}{c} \updownarrow \\ \diamond \end{array} = \text{M.M. 72}$ oder $\Phi \begin{array}{c} \updownarrow \\ \square \end{array} = \text{M.M. 36}$. Genau so kann man Listenius und Stomius interpretieren, obwohl Stomius keinen *brevis-tactus* unter Φ erwähnt.

Die meisten hier genannten Theoretiker unterscheiden also zwischen einem langsamen und einem schnellen *tactus*. Dem gegenüber gibt es die Meinung solcher Theoretiker, die Unterschiede im Tempo nicht in einem nach Zeitdauer unterschiedenen *tactus*, sondern in den Notenwerten sehen, während der *tactus* immer derselbe bleibt. Zu dieser letzten Gruppe gehören Heyden, Bourgeois, G. Faber, Zanger und Yssandon.

Der Unterschied zwischen diesen zwei Auffassungen für das Bestimmen des Tempos ist nicht so groß, wie es im ersten Augenblick scheint. Wenn wir vom Pulsschlag und von der Tatsache ausgehen, daß dieser die Dauer des *semibrevis* bestimmte³⁰, dann ist das Ergebnis unter ♩ ein Tempo von M.M. 72. Der alten Auffassung zufolge konnte unter dem Mensurzeichen C ein schneller *tactus* von der Dauer eines solchen *semibrevis* geschlagen werden, oder auch ein langsamer *tactus* mit der Dauer von zwei solchen *semibreves*.³¹

Laut der späteren Auffassung, die wir zum ersten Mal bei Heyden begegnen, gilt nur der *tactus* mit einer Zeitdauer von zwei Pulsschlägen. Unter ♩ fällt darauf ein *semibrevis* mit *integer valor*, unter ♩ zwei *semibreves*.

Es besteht aber die Frage, ob der eine *tactus*, der in der Theorie verteidigt wurde, in Zusammenhang mit einem möglichen Aufschlag auf der letzten Note einer Melodiezeile in der Praxis immer ausführbar war.

Ein Übersicht der Auffassungen gibt die folgende Aufstellung:

Schannpecher	♩	=	♩	schneller geschlagen
	♩	=	♩	langsamer geschlagen
Wollick	♩	=	<i>tactus maior</i>	
	♩	=	<i>tactus minor</i>	
	♩	=	♩ schneller geschlagen oder ♩	langsamer geschlagen
Knapp	♩	=	<i>tactus generalis</i> , O und C	
	♩	=	<i>tactus specialis</i> , O2 und C2	
	♩	=	<i>semiditas</i> oder <i>diminutio per tertiam partem</i>	
Rhaw	♩	=	<i>tactus maior</i>	
	♩	=	<i>tactus minor</i>	
	♩	=	2 <i>tactus</i> mit der Dauer eines langsameren <i>tactus</i> , oder schneller geschlagen	
Agricola	♩	=	ganze <i>tactus</i>	
	♩	=	halbe <i>tactus</i> , zweimal so schnell	
Vanneo	♩	=	<i>mensura maior</i>	
	♩	=	<i>mensura minor</i>	
	♩	=	<i>semiditas</i>	
Listenius	♩	=	<i>tactus maior, integralis, totalis</i>	

	\diamond	=	<i>tactus minor, generalis, vulgaris, integer</i>
De Aranda	\equiv		<i>compas binario</i>
	\diamond	=	<i>compas unidad</i>
	Φ	=	<i>diminuiertes tactus</i>
Froschius	\diamond	=	<i>tactus maior, C = 1 tactus</i>
	\diamond	=	<i>tactus minor, $\Phi = 1/2$ tactus</i>
Luscinius	Φ	=	<i>= 1 tactus</i>
Lampadius	\equiv	=	<i>tactus maior, Φ</i>
	\diamond	=	<i>tactus minor, C</i>
Heyden			<i>1 tactus</i>
Glareanus	Φ	=	<i>diminutio; zweimal so schnell, oder schneller</i>
Bourgeois			<i>1 tactus; bij $\Phi = \diamond \diamond = 1$ tactus</i>
H. Faber	\diamond	=	<i>tactus maior, C</i>
	\diamond	=	<i>tactus minor, Φ</i>
G. Faber			<i>1 tactus</i>
Zanger	\equiv ;	C	} <i>1 tactus</i>
	\diamond ;	Φ	
Vallette	\diamond ;	Φ	= <i>1 tactus</i>
Hoffmann	\diamond C	=	<i>1 tactus</i>
	$\diamond \diamond$ Φ	=	<i>1 tactus</i>
Yssandon			<i>1 tactus</i>

Die Tempi sind wie folgt:

Schannpecher (1501) $C \overset{\downarrow \uparrow}{\diamond} = 48$ $\phi \overset{\downarrow \uparrow}{\diamond} = 72$ oder $\phi \overset{\downarrow \uparrow}{\equiv} = 36$ oder $\phi \overset{\downarrow \uparrow}{\equiv} = 48$
 Cochlaeus (1512) = C2
 Wollick (1512)
 Knapp (1513) = C2
 Froschius (1535)
 Glareanus (1547)

Ornitoparchus (1517) $C \overset{\downarrow \uparrow}{\diamond} = 72$ $\phi \overset{\downarrow \uparrow}{\equiv} = 72$
 $C \overset{\downarrow \uparrow}{\equiv} = 36$

Rhaw (1517,1520) $C \overset{\downarrow \uparrow}{\diamond} = 48$ $\phi \overset{\downarrow \uparrow}{\diamond} = 72$ oder $\phi \overset{\downarrow \uparrow}{\equiv} = 36$
 Luscinus (1536)
 Lampadius (1537)

Agricola (1529) $C \overset{\downarrow \uparrow}{\diamond} = 72$ oder $C \overset{\downarrow \uparrow}{\diamond} = 36$ $\phi \overset{\downarrow \uparrow}{\diamond} = 72$ oder $\phi \overset{\downarrow \uparrow}{\equiv} = 36$
 H. Faber (1550)

Vanneo (1533) $C \overset{\downarrow \uparrow}{\diamond} = 36$ $\phi \overset{\downarrow \uparrow}{\diamond} = 72$ oder $\phi \overset{\downarrow \uparrow}{\equiv} = 36$
 Listenius (1535)
 Stomius (1537)

Heyden (1532, 1540) $C \overset{\downarrow \uparrow}{\diamond} = 36$ $\phi \overset{\downarrow \uparrow}{\equiv} = 36$
 G. Faber (1553)
 Bourgeois (1550)
 Zanger (1554)
 Yssandon (1582)

Diese Quellen zeigen, daß das Tempo immer weniger von einem objektiven Maßstab wie dem *tactus* abhängig wird. Die Auffassung Burmeisters ist dafür ein Beispiel: der Dirigent bestimmt das Tempo auf Grund anderer Angaben wie Gefühl und Inhalt des Textes. Diese Tendenz ist schon bei Vincentino, Zarlino, Schneegasz und L. Dentice zu merken.³² Daß diese Auffassung auch in der Kirchenmusik Eingang fand, hängt möglicherweise damit zusammen, daß in der weltlichen Musik immer häufiger geistliche Texte benützt wurden. Demzufolge beeinflusste

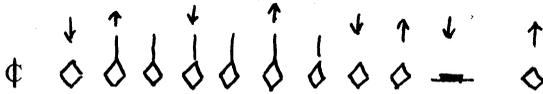
die Aufführungspraxis der weltlichen Musik zusammen mit den dort üblichen Formen wie Canzonetten und Villanellen die Kirchenmusik.³³

Die zentrale Frage ist jetzt, welcher *tactus* bei den Genfer Psalm-melodien angewendet wurde. Zur Beantwortung dieser Frage muß man die Theorie mit der Notation in den Gesangbüchern vergleichen. Hierbei stellt sich heraus, daß die Interpretation des Mensurzeichens Φ allein nicht genügt, denn in den Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts gibt es dieses Mensurzeichen fast nur in solchen Gesängen, in denen der *tactus proportionatus* nicht anwendbar ist. Aber zugleich läßt sich feststellen, daß die Notation der Notenwerte doch zeigt, welcher *tactus* und welches Tempo für ein Lied beabsichtigt ist. Ich möchte das anhand der folgenden Beispiele zeigen:

In dem *Nüw gsangbüchle*, das 1540 bei Christoffel Froschauer in Zürich erschien,³⁴ finden wir bei allen mensural notierten Gesängen³⁵ das Mensurzeichen Φ . Die meisten Gesänge sind in *breves* und *semibreves* notiert. Der oben beschriebenen Bedeutung von Φ gemäß bekommt der *brevis* einen ganzen und der *semibrevis* einen halben *tactus*: . Als Tempo gibt das für den *semibrevis*, gemessen am Pulsschlag, M.M. 72. Es ist aber auffallend, daß neben Gesängen in dieser Notation auch eine Anzahl Gesänge in *semibreves* und *minimae* mit demselben Mensurzeichen C notiert sind.

Die Bedeutung dieses Unterschiedes läßt sich durch einen beabsichtigten Unterschied im Tempo erklären. Ist diese Begründung falsch, muß man annehmen, daß der *tactus* bei Notenwerten, die halb so groß sind wie bei den übrigen Gesängen, viel langsamer oder sogar doppelt so langsam geschlagen wurde. Letzteres läßt sich aber aus den Quellen keineswegs belegen. Sollte der Einwand erhoben werden, daß der Gebrauch von nicht diminuierten Zeichen zu jener Zeit angenommen werden kann und daß Φ das normale Zeichen geworden ist, dann muß noch der Unterschied in den Notenwerten innerhalb eines Gesangbuches aus demselben Jahr und aus verschiedenen Orten erklärt werden.

Es liegt also auf der Hand, bei verschiedenen Notationen innerhalb eines Gesangbuches an verschiedene Tempi zu denken: man notierte offenbar auf Grund einer Singpraxis. Wenn der *semibrevis* unter Φ M.M. 72 als Dauer hatte, wurden die *minimae* zweimal so schnell gesungen. Weil nun die Melodien des Genfer Psalters (1562) in *semibreves* und *minimae* notiert sind, darf man davon ausgehen daß für diese Melodien ein solches Tempo beabsichtigt war.³⁶ Das ist außerdem naheliegend, weil sich die Genfer Melodien nicht für Anwendung des *tactus maior* eignen. Als Beispiel möge Psalm 98 dienen:



Auf diese Weise bekommt sowohl die letzte Note der ersten, als auch die erste Note der zweiten Zeile einen Aufschlag. Wie aus den bisher angeführten Quellen deutlich ist, wurde eine solche Art des Taktierens nie angewendet³⁷. Für die Genfer Melodien ist der *tactus minor*, der zweimal so schnell geschlagen wird, also die einzige Möglichkeit:



So ist auch die erwähnte Stelle bei Pierre Vallette aufzufassen. Jede *minima* bekommt einen "baisser" (Niederschlag) oder "lever" (Aufschlag). Seine Angaben über die Pausenzeichen zeigen klar, daß der *tactus minor* verwendet wurde. "Les pauses faut autant tenir sans chanter, comme une notte ronde ou quarrée, c'est à dire, une mesure entière, et sont marquées ainsi: . Les demies pauses ou soupirs, valent un baisser de la main. Et en levant faut chanter la notte suyvante, et sont marquées ainsi: .

"³⁸ Diese Mitteilung bedeutet im Rahmen der damaligen Theorie, daß der *tactus* auf der *minima* liegt, deren Tempo etwa M.M. 144 gewesen ist. Es zeigt sich daß ein solches Tempo auch bei Bourgeois möglich ist. Bei ihm lesen wir, daß bei *diminutio* zwei *semibreves* auf einem *tactus* kommen³⁹ und er fügt hinzu, daß die Melodien nach einer Notation gesungen werden, die aus *breves* und *semibreves* "pesamment" besteht und die als *semibreves* und *minimae* "legierement" gesungen werden.⁴⁰ Diese Bemerkung unterstützt die andere Angaben über den *tactus minor* und das dazu gehörige Tempo M.M. 144.

Eine weitere wichtige Angabe aus der Entstehungszeit der Genfer Melodien ist ein Abschnitt aus dem Jahre 1560 in *Preface de Pierre Davantes, dit Antesignanus, au lecteur en laquelle est démontrée, la valeur des notes de musique nouvellement mises és presens Pseaumes*.⁴¹ Darin schreibt Davantes u.a.: "Par les Pauses et Soupirs, on entend la respiration et reprise d'haleine, qu'on fait coustumierement entre leur vers par certaine mesure⁴²; toutefois és Pseaumes presens il n'est question que des Pauses par les quelles on reprend son haleine, par l'intervalle d'une Mesure entiere: et des Soupirs par les quelz aussi est signifié de retirer à soy l'haleine: mais c'est seulement par l'intervalle d'une demie mesure; que se fait d'un seul baisser de la main."

Dieser Abschnitt zeigt erstens, daß die letzte Note einer Melodiezeile keinen Aufschlag sondern einen Niederschlag bekam, weil der von Davantes genannte "Soupir" mit "un seul baisser" zusammenfällt. Zweitens wird

deutlich, daß Davantes davon ausgeht, daß jede Zeile in einem Atem gesungen wird bis eine "Pause" oder ein "Soupir" notiert ist. So bestätigt Davantes, was oben über den Gebrauch des *tactus minor* in den Genfer Melodien erwähnt wurde. Mit seiner Bemerkung, daß jede Zeile in einem Atem gesungen wird, gibt er zu verstehen, daß das Tempo nicht langsam bemessen wurde.

Gemeindegesang in Genf

Über den Gemeindegsang in Genf is nur wenig bekannt. Neben den schon erwähnten Angaben von Vallette, Davantes und Bourgeois gibt es Mitteilungen von Bourgeois über Probleme mit Gemeindegesang und Änderungen der Melodien.⁴³

Daneben finden sich Angaben über die Anzahl Psalmen, die im Gottesdienst gesungen wurden. In den Jahren 1546, 1549, 1553 und 1562 wurden in den Genfer Geangbüchern Tabellen gedruckt, die den Gebrauch des Psalters regeln sollten.⁴⁴ Die erste solche Tabelle bezog sich auf die Ausgabe des Genfer Psalters von 1549, die 49 Bereimungen Marots enthielt und so ingeteilt war, daß dreimal im Jahr der ganze Psalter durchgesungen wurde. Die Tabelle für den vollständigen Reimpsalter von 1562 war so eingerichtet, daß alle Psalmen innerhalb von 25 Wochen gesungen wurden.

Es gab drei Gottesdienste pro Woche. Am Sonntagmorgen, Sonntagnachmittag und Mittwoch wurden "apres le second coup de la cloche" ein oder zwei Psalmen gesungen, desgleichen "avant et après le sermon". Während eines Gottesdienstes sang man etwa zwanzig Strophen. So zeigt die Tabelle von 1562 zum Beispiel, daß in der dritten Woche am Sonntagmorgen zwanzig, am Sonntagnachmittag neunzehn und am Mittwoch achtzehn Strophen gesungen wurden. Welche Woche auch immer man aus der Tabelle wählt, findet man die gleiche Anzahl. Diese Psalmen wurden an drei bestimmten Stellen im Gottesdienst gesungen. Das bedeutet, daß man durchschnittlich sechs bis acht Strophen nacheinander sang.

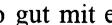
Es fragt sich, wie es möglich war, eine solche Anzahl Strophen nacheinander zu singen, wenn das Tempo langsam war. Man kann daher annehmen, daß das Tempo des Gemeindegesanges in Genf ziemlich rasch gewesen sein muß. Die Tabellen unterstützen also, was auf Grund der Theorie über *tactus* und Tempo schon klar war. Zugleich stellt sich natürlich die Frage, inwieweit die Schwierigkeiten, die die Genfer Gemeinde mit den Melodien hatte, das Tempo verlangsamten.

Rhythmus und Tempo

Eine Analyse der Genfer Melodien zeigt, daß die Endnote in jeder Zeile die wichtigste Stellung einnimmt. In rhythmischer Hinsicht haben die Endnoten den größten Wert. Anfänglich notierte man , in der endgültigen Genfer Fassung hat jede Zeile, wenn sie nicht mit der nächsten zusammengefügt ist, am Ende ein Ruhezeichen: .

Ein anderes Argument dafür daß die Endnoten wichtig sind, ist ihre Stelle innerhalb des Modus der Melodie (Kirchentonart), die nämlich meistens auf den ersten, dritten oder fünften Ton fällt.

Diese Fakten führen zu der Schlußfolgerung, daß die Melodiezeilen immer in der Endnote ihren Ruhepunkt haben und zum Weitersingen nach dieser Note einladen. Besonders deutlich kommt das in jenen Fällen zum Ausdruck, in denen eine rhythmische Antizipation entsteht, weil zwischen zwei Zeilen die Pausenzeichen ausgelassen wurden und der Akzent nach vorne geschoben ist. Beispiele hierfür sind Psalm 47, Zeile 1 und 2, 5 und 6, 9 und 10; Psalm 61, Zeile 1 und 2, 4 und 5 und Psalm 99, Zeile 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6, 7 und 8.

In jedem Fall verlangt diese rhythmische Spannung ein Fortschreiten auf die letzte Note hin. In einer langsamen Bewegung würde jede Note so stark betont werden, daß diese schöne rhythmische Erscheinung kaum bemerkt würde. Die Veranlassung dazu kann nur rein musikalisch gewesen sein, weil der Text ebenso gut mit einem Rhythmus wie diesem:    
     (Ps. 47 und 99) hätte versehen werden können. Die Melodisten haben also ganz bewußt diesen Rhythmus gewählt. Soll er zu seinem Recht kommen, dann muß man die Zeilen fließend singen.⁴⁵

In einigen Psalmen sind die Zeilen ebenfalls zusammengezogen, aber ohne daß dadurch eine rhythmische Antizipation zustande gekommen wäre. Beispiele hierfür sind Psalm 56 und 150.

Die schon genannten Vorworte von Vallette und Davantes stimmen dahingehend überein, daß die Pausenzeichen am Ende einer Zeile die Gelegenheit zum Atmen boten. Wie oben gezeigt wurde, ging man davon aus, daß jede Zeile bis zum Pausenzeichen in einem Atem gesungen wurde. Daraus kann man schließen, daß diese von den Theoretikern gemachte Feststellung ein fließendes Tempo voraussetzte. Andernfalls wäre es bei den eben genannten und ähnlichen Psalmen kaum möglich gewesen, vergleichbar lange Zeilen in einem Atem zu singen.

Mehrstimmige Musik und Tempo

Jene Theoretiker, die der Meinung sind, das Tempo der Genfer Psalmmelodien sei langsam gewesen, stützen sich hierin u.a. auf die Notation und

die Ausführung des *cantus firmus* in Variationen über die Genfer Psalmen wie beispielsweise die von Jan Pietersz. Sweelinck und Anthoni van Noordt.⁴⁶ Kurz gesagt würde dann das Singtempo in Übereinstimmung mit dem *cantus firmus*-tempo M.M. 50 sein. Ein solches Tempo sollte auch für die Praxis des Gemeindegesanges von heute Bedeutung haben.

Wenn wir aber beispielsweise die Kompositionen von Sweelinck⁴⁷ näher untersuchen und miteinander vergleichen, stellt sich folgendes heraus:

Lieder aus der lutherischen Tradition wie *Allein zu dir, Herr Jesu Christ; Erbarme dich mein, o Herr Gott* und *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* zeigen im Vergleich mit Sweelincks *Psalm 36, Psalm 116* und *Psalm 140* keine wesentlichen Unterschiede sowohl in Bewegung als auch Notenwerten. In der Gesangbuch-Notation jedoch gab es, wie oben beschrieben, wohl einen Unterschied in Bewegung, der durch verschiedene Notenwerte ausgedrückt wurde. Lieder aus der lutherischen Tradition wurden meistens in *breves* und *semibreves* notiert und Psalmen und Gesänge aus der calvinistischen Tradition in *semibreves* und *minimae*. Dieser Unterschied kommt in den Werken von Sweelinck in keinerlei Hinsicht zum Ausdruck. Daß das Notieren langer Notenwerte gebräuchlich war, zeigt beispielsweise ein Vergleich mit *Ave maris stella* aus den *Hymnes de l'Eglise* von Jean Titelouze⁴⁸. Der *cantus firmus* im ersten Vers bewegt sich in ganzen und halben Noten, während die übrigen Stimmen in Achtel- und Viertelnoten geschrieben sind. Die Dauer der ganzen Note im *cantus firmus* ist, wenn man von der Bewegung der übrigen Stimmen ausgeht, etwa M.M. 15-20. Es ist klar, daß man auf Grund dieser Daten keine Schlußfolgerungen auf das Tempo des Hymnus *Ave maris stella* in der Praxis des Kirchengesanges ziehen kann. Die Komponisten zu Anfang des 17. Jahrhunderts machten also nichts Ungewöhnliches, wenn sie den *cantus firmus* in großen Werten notierten. Diese Erscheinung läßt sich seit Anfang der (liturgischen) Orgelmusik feststellen, z.B. in den Sätzen des *Kyrie* und *Gloria* im *Codex Faenza* (ca. 1400), des *Sanctus* im *Winsemer Fragment* (1430) und des *Introitus* Nr. 35 im *Buxheimer Orgelbuch*, wo der *cantus firmus* in großen Notenwerten gegenüber lebendigen Figurationen in der Oberstimme geschrieben ist.

Auf Grund dieser Beobachtung läßt sich schließen, daß man aus den mehrstimmigen instrumentalen Kompositionen keinen Hinweis auf das Tempo des Singens ableiten kann. Die Komponisten benützten die Notenwerte offenbar nach Belieben und das Tempo des *cantus firmus* hing vom Tempo der kleinsten Notenwerte in den übrigen Stimmen ab. Man muß deshalb *cantus firmus*-tempo und Singtempo voneinander unterscheiden.

Bereimung und Tempo

Der Reimpsalter des Petrus Datheen, der in den Niederlanden 1568 offiziell eingeführt wurde, blieb zwei Jahrhunderte lang in Gebrauch und hat zweifellos das Tempo des Singens beeinflußt. Das hat mit den verschiedenen Sprachen zu tun und auch mit der Tatsache, daß im Reimpsalter Datheens die Akzente dazu führen, daß Wort und Ton andauernd einander bekämpfen. Ein Vergleich von zwei Psalmen kann das verdeutlichen:

Psalm 134:1

De Bèze⁴⁹

Or sus seruiteurs du Seigneur,
Vous qui de nuict en son honneur
Dedans sa maison le seruez,
Louez-le, & son nom esleuez.

Datheen⁵⁰

Alle ghy knechten des Heeren,
Wilt hem nu tsamen vereeren,
Ghy die in zijn huys staet en waect,
Dient hem, end synen Naem groot maect.

Bèze hat in den zwei ersten Zeilen stumpfen Reim, während Datheen klingender Reim wählte, offenbar in der Absicht, so buchstäblich als möglich die Schlußwörter der beiden Zeilen wiederzugeben. Das Ergebnis ist, daß bei Datheen die Textakzente genau umgekehrt sind wie bei Bèze: "Seigneur" ist jambisch, "Heeren" trochäisch.

Dasselbe ist der Fall bei "Or sus" und "Alle" und bei "seruiteurs" und "knechten". In der niederländischen und auch in der deutschen Sprache wirkt eine solche Erscheinung in Singen besonders störend, weil sie einen gleichmäßigen Fortgang der Melodie verhindert. Die französische Sprache mit ihrem freien Rhythmus, ist in dieser Hinsicht viel geschmeidiger.

Psalm 18:2

Marot⁵¹

Ainsi pressé, soudai j'inuoque & prie
Le Tout-puissant, haut à mon Dieu ie crie:
Mon cri au ciel iusuq'à luy penetra,
Si que ma voix en son aureille entra.
Incontinent tremblerent les campagnes,
Les fondemens des plus hautes montagnes
Tous esbranlez s'emeurent grandement:
Car il etoit couroucé ardemment.

Datheen⁵²

So benaut zijnde heb ik Godt ghebeden,
End hem aengheroepen van hier beneden,
Mijn geschrey tot hem in den heneel quam,
En mijn stem tot zijnen oren oplam,
Van stonden aen beefde dat gantsch aertrijcke,
Die berghen werden beweecht desghelijcke,
Verschrickt waren sy bouen maten seer,
Want met ernst groot, vertoonde hem de Heer.

Im obigen Beispiel verfaßte Marot acht Zeilen in fünffüßigen Jamben. An unterschiedlichen Stellen hat Datheens Version einen anderen Verlauf. Statt einer betonten Silbe auf der zweiten Note der ersten Zeile hat er eine unbetonte, was "benaut", melodisch gesehen, zur Trochae macht. Ebenso stört die Verschiebung des Akzentes in der zweiten Zeile: "aenghéroepen", statt "aéngheroepen". In der zweiten Zeile geht er ähnlich vor, indem er "beefde" statt eines einsilbigen Wortes setzt. In der sechsten Zeile fällt die erste Silbe von "beweecht" auf eine betonte Note. Dasselbe ist der Fall bei "waren" in der siebenten Zeile: die schwache Silbe bekommt den Akzent. Es ist auffallend, daß beim Taktieren der Melodie in der niederländischen Version in allen diesen Fällen die unbetonten Silben einen Niederschlag bekommen. Daß beim Singen solcher Bereimungen das Tempo verlangsamt und demzufolge die letzte Note der Zeilen nicht mehr als "Zielnote" erfahren wird, ist nicht verwunderlich.

Es wäre aber zu einseitig, die Verlangsamung des Tempos nur der Bereimung zuzuschreiben. Auch andere Ursachen spielen hier eine Rolle, wie

die Unvertrautheit mit den Melodien seitens der Sänger und, später, die Einführung der Orgelbegleitung.⁵³

Schlußfolgerungen

Die Daten betreffend Tactus und Tempo aus dem 16. Jahrhundert zeigen, daß die Notation der Genfer Psalmmelodien einem zum *tactus minor* gehörendes Tempo (♩ etwa M.M. 144) entsprachen. In der Praxis jedoch war das Tempo wohl fallweise langsamer, so aus sprachlichen Gründen in den Niederlanden und in Deutschland. Das traf aber wohl auch auf Genf zu, dem Geburtsort des Psalters, wo die Gemeinde, wie in anderen Ländern, die Melodien schwierig fand.⁵⁴

Summary

In comparing Luther's hymns with Genevan psalm melodies, one is immediately struck by the different note values used. Whereas the Lutheran hymns are notated for the most part in breves and semibreves, the Genevan tunes are notated in semibreves and minims. Both use the mensural notation of C, the *tempus imperfectum diminutum*. That these features determined the tempo is demonstrated by this article, based on sources dating from the time when the Genevan Psalter was created. It was found that the Genevan melodies were sung to the beat of *tactus minor* at M.M. 144 (♩). Because the church at Geneva had difficulties singing these melodies it is doubtful whether this tempo was actually maintained in practice.

Anmerkungen

1. J.A. Bank, *Tactus, tempo and notation in mensural music from the 13th to the 17th Century*, Amsterdam 1972, S. 223 usw.; G. Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, [Kleine Hanbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Hrsg. von H. Kretschmar, Bd. X,] Leipzig 1913, S. 68 usw.

2. "Cum igitur cantor recte et commensurate cantare desiderat, instar pulsus istius pedem aut manum sive digitum tangens in aliquem locum canendo moveat." Ramos de Pareja, *Practica Musica*, Bologna 1482, Ed. Wolf [Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte Folge I,2 Leipzig 1901], S. 83.

3. "Tactus est continua motio in mensura contenta rationis.", Adam de Fulda, *De Musica* 1490, in: GS III, Cap. 7, S. 362.
4. "Neoterici postremo rectae semibrevis temporis unius mensuram ascripserunt: diatolen et sistolen uniusque semibrevis sono concludentes. Cumque diastole et sistole seu arsis et thesis quae contrariae sunt ac minimae quidem in pulsu: solius temporis mensura consideretur: semibrevis ipsam integra temporis mensura dispositam: duas in partes aequas distinxere: quasi altera diastoles in mensura pulsus tamquam in sono: altera sistoles quantitatem contineat. Huic enim minimam vocis plenitudinem ascripserunt ipsam inde minimam nuncupantes." F. Gafurius, *Practica Musicae*, Milano 1496, Facs. Farnborough 1976. Lib. II, Cap. 3.
5. "...in duplo velocior." Idem, Lib. II, Cap. 14.
6. M. Schannpecher, *Die Musica figurativa (Opus Aureum)*, Köln 1501, Facs. Köln 1961, Pars III, Cap. 3 und 4.
7. Joh. Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, Nürnberg 1512, Facs. Hildesheim 1971, Tract. IV, Cap. 7.
8. Nic. Wollick, *Enchiridion musices*, Paris 1512, Rper. Genève 1972, Lib. V, Cap. 6.
9. Joh. Knapp, *Institutio in musicem mensuralem*, Erfurt 1533, Tract. III, cf. J.A. Bank, a.a.O., S. 207.
10. G. Rhaw, *Enchiridion musicae mensuralis*, Leipzig 1538, Pars II, Cap. 7G, fol. 3.
11. Andr. Ornitoparchus, *Musice active micrologus*, Leipzig 1517, Repr. New York 1973, Lib. II, Cap. 6, F4.
12. M. Agricola, *Musica Figuralis Deutsch*, Wittenberg 1529, Facs. Hildesheim/New York 1969, Das Sechste Capitel.
13. St. Vanneo, *Recanetum de musica aureae*, Roma 1533, Facs. Kassel 1969, Lib. II, Cap. 8 und Cap. 19
14. M. de Aranda, *Tratado de canto mensurable e contrapunto*, Lisboa 1534, Cap. 3 und 4.

15. Joh. Froscius, *Rerum musicarum opusculum rarum*, Straszburg 1535, Cap. 16
16. O. Luscinus, *Musurgia seu praxis musicae*, Straszburg 1536, Lib. II, Cap. 5, S. 75, Cap. 9, S. 84.
17. J. Stomius, *Prima ad musicen instructio*, Augsburg 1537, II.
18. A. Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537, Pars II,4.
19. Seb. Heyden, *Musicae stoicheiosis*, Nürnberg 1532, zitiert bei J.A. Bank, *a.a.O.*, S. 221.
20. Seb. Heyden, *De arte canendi*, Nürnberg 1540, Lib. I, Cap. 5; Lib. II, Cap. 2, in: Sebald Heyden. *De arte canendi*, Translation and Transcription by Clement A. Miller, American Institute of Musicology 1972
21. H. Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Repr. Hildesheim 1969, Lib. III, Cap. 8, S. 205, 214.
22. L. Bourgeois, *Le droict Chemin de Musique*, Genève 1550, Facs. Kassel 1954 (ed. P.A. Gaillard) [*Documenta Musicologica*, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles VI], Chap. VI C3.
23. H. Faber, *Ad musicam practicam introductio*, Nürnberg 1550, Cap. 4 und 5.
24. G. Faber, *Musices practicae erotematum*, Basel 1553, Lib. I, Cap. 9.
25. Joh. Zanger, *Practicae musicae praecepta*, Leipzig 1554, Pars II, Cap. 7.
26. P. Pidoux, *Le Psautier Huguenot* II, Bâle 1962, S. 96, 97.
27. Euch. Hoffmann, *Musicae practicae praecepta*, Wittenberg 1572, Cap. II.
28. J. Yssandon, *Traité de la musique pratique*, Paris 1582, Repr. Genève 1972, Section seconde.

29. J. Burmeister, *Chorudioecesis*, Rostock 1601, Accessio tertia, sectio 2. Burmeister und andere wichtige Theoretiker werden nicht erwähnt in F.J. Machatius, *Die Tempi in der Musik um 1600*, Laaber-Verlag 1977.
30. J.A. Bank, *a.a.O.*, S. 35. G. Schünemann, *a.a.O.*, S. 47, 54. W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, 2nd Ed., Cambridge/Massachusetts 1944, S. 191: =M.M. 48.
31. G. Schünemann, *a.a.O.*, S. 53. E. Apfel/C. Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 2 Tle., München 1974 [*Musikwissenschaftliche Schriften* I/1, L/2], S. 239, 244, 245. A. Auda, *Théorie et Pratique du Tactus, Transcription et Exécution de la Musique antérieure aux environs de 1650*, Bruxelles 1965, S. 20-24. Auda geht aus von dem *tactus maior* unter C.
32. A. Chybinski, *Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens*, Leipzig 1912, S. 39; J.A. Bank, *a.a.O.*, S. 249; W. Apel, *a.a.O.*, S. 1980; I. Bengen, *Tempo*, in: *MGG* 16, Kassel 1979, Sp. 1825.
33. A. Chybinski, *a.a.O.*, S. 42.
34. Facs. Zürich 1946.
35. Einige Gesänge wurden im Hufnagelnotation notiert. Für eine Beschreibung dieses Gesangbuches: M. Jenny, *Geschichte des deutschschweizerischen evangelischen Gesangbuches im 16. Jahrhundert*, Kassel 1962.
36. Ob sie in diesem Tempo tatsächlich gesungen wurden, bleibt dahingestellt.
37. J.A. Bank, *a.a.O.*, S. 231.
38. P. Pidoux, *a.a.O.* II, S. 96.
39. L. Bourgeois, *a.a.O.*, Chap. VI, C3.
40. *Idem*, Chap. XII, D4.
41. O. Douen, *Clement Marot et Le Psautier Huguenot* II, Paris 1879, S. 489-502. P. Pidoux, *a.a.O.* II, S. 118, 119.

42. Ein "mésure" ist bei Davantes "un certain touchement".
43. Lovis Bovrgeois, *Advertissement touchant les chants des Pseaumes*, in: *PSEAVMES octantetrois de David*, Genève 1551, Facs. New Brunswick/New Jersey 1973, S. V.iii.
44. P. Pidoux, *a.a.O.*, II, S. 32, 44, 62, 135.
45. Das Tempo hat natürlich auch mit dem Unterschied zwischen der französischen Sprache einerseits und der deutschen und niederländischen andererseits zu tun.
46. Z.B. Hans van Nieuwkoop, "Dienst van het lied", in: *Organist & Eredienst* 1979, nr.1, S. 6-8.
47. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera Omnia*, Vol.I-Fascicle II: *Keyboard Works, Setting of Sacred Melodies*, edited by Alfons Annegarn, Amsterdam 1968.
48. Ed. Schott, S. 44-51.
49. *Les Psavmes mis en rime francoise* Par Clement Marot, & Theodore de Beze. De l'imprimerie de Michel Blanchier, povr Antoine Vincent, 1562, Facs. [Pierre Pidoux], Genève 1986.
50. *De C.L. Psalmen Davids, wt den fransoyschen, in Nederlantschen dichte overgheset*, Door Petrum Dathenum, Leyden 1600.
51. S. Anm. 49.
52. S. Anm. 50.
53. J.R. Luth, "*Daer wert om't seerste uytgekreten...*" *Bijdragen tot een geschiedenis van de gemeentezang in het Nederlandse gereformeerde protestantisme*, ca. 1550 -ca. 1852, 2 Bde., Kampen 2. Aufl., 1986.
54. S. Anm. 43.

Über die Ästhetik der Melodien im Kirchenlied. Ein Versuch über Charakter, Stimmung und Empfindung der Weisen im Laufe der Geschichte

Hans-Dieter Ueltzen

Schön, gefällig, geschmackvoll, formvollendet, kunstsinnig - so lauten die Prinzipien der Ästhetik. Das Verb dazu: ich empfinde, ich nehme wahr, ich wittere, weist auf ein Stimmungsbarometer hin.

Am 4. April 1997 jährte sich der Todestag von Ambrosius [339?-397], der vor 1600 Jahren starb. Die Notation seiner Hymnen sind uns nicht überliefert, ihre Aufzeichnungen erfolgten erst fünfhundert Jahre später. Glücklicherweise sind wir aber über die Rhythmik dieser Hymnen durch einen Zeitgenossen, den Mailänder Bischof Augustin [335-429], ganz eindeutig unterrichtet, sodaß wir wissen, wie gesungen wurde. Durch den ständigen Wechsel von kurzen und betonten langen Tönen stellt diese Tongebung gewissermaßen den Urtypus der Melodiebildung überhaupt dar. Diese Metren sind kein orientalischer Import, sie sind, an antike Tradition anknüpfend, auf abendländischem Boden gewachsen.

Als man beim Gesang der Hymnen anfängt, in die Hände zu klatschen und rhythmische Tanz- und Körperbewegungen auszuführen, da wird Singen zu einer Entscheidungsfrage des Klerus, der Kurie. Selbst Augustin schreibt in seinen Bekenntnisschriften: "Manchmal hätte ich Lust, daß all die Melodien süßer Gesänge, mit denen man Davids Psalter schmückt, meinen Ohren und denen der Kirche fernbleiben möchten." Doch er betont auch die Bewegung, die die Melodien in ihm auslösten, "wie weinte ich unter deinen Hymnen, heftig bewegt von den wohltuenden Klängen."

Für die abwechslungsreiche Vortragsart von Melodien gab es bereits in früher Zeit Zusatzbuchstaben in den Neumenhandschriften zu St. Gallen. So wußten die Sänger, es bedeutet b: bene, gut ausgehalten; c: celeriter, schneller; f: feriatur, gestoßen; g: in gutture, im Halse tremolierend; t: trahere, gedehnt. Den Sängern waren die Neumenkürzel noch vertraut: Quilisma: für eine Tremolofigur; Torculus: das Gewundene, auf und ab; auch Zierneumen wurden verwendet für zittern, beben, schauen und schauern. Ein reiches Repertoire melodischer Formeln.

Vor fünfhundert Jahren gibt Adam von Fulda [ca. 1445-1505] 1490 eine Charakteristik und ein Stimmungsbild von den acht Psalmtönen, wie im *Archäologisch-liturgischen Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges* von J. Antony 1829 vorgestellt. (Siehe Anlage.)

Die Kirchengesänge seit der Reformationszeit werden stimmungsmäßig in den Vorreden zu den Gesangbüchern und Choralbüchern aufbereitet in der acht-bändigen *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs* von E.E. Koch 1866.

Das Kirchenlied der Reformationszeit ist jugendlich, froh belebt, jubilierend und durchdringt in freudigen melodischen Schwingungen den Tonraum. Gerade die rhythmische Eigenschaft ist es, welche den Melodien die unversiegbare Frische, Lebendigkeit und Begeisterung verleiht.

Ein eigentümliches Gepräge von Kraft, Ernst und einfacher Würde erhalten diese Melodien auch dadurch, daß sie in den alten Kirchentonarten gesetzt sind. (Siehe Anlage.)

1586: Lucas Osiander verlegt die Melodie in die Oberstimme und "ist bei der tröstlichen Zuversicht ... daß die gutherzigen Christen durch solche lieblichen Melodien noch mehr zum Psalmsingen angereizt werden sollen."

1597: Johann Eccard, *Geistliche Lieder auff den Choral*, Königsberg, hofft, "daß die christliche Gemein denselben zugleich mit einstimmen ..., denn solches gereicht zu nützlicher Übung der Gottesfurcht, zur Zierlichkeit und zum Wohlstand des Gottesdienstes in der Kirche, endlich aber zu Lob und Ehre der geistlichen Majestät."

1604: *Hamburger Melodeyen-Gesangbuch* von Jakob Prätorius, David Scheidemann: "Der Discant ist gar nicht mit Colorationen und weit umherfahrenden Kunstgängen, sondern fein schlecht ... und ohne auch die geringste Veränderung allhier behalten worden. Es tut einem christlichen Herzen sanft, ... wenn die liebe Jugend auf'm Chor her quinkeliert [d.h., in Quinten oder in schwachen Tönen singt] oder auch der Organist ... lieblich spielt."

1606-1616:

Michael Prätorius, *Musae Sioniae*, hat in den neun Bänden seines Werkes für den Kirchengesang festlich ausgeschmückte Tonsätze und auch Melodien komponiert. "Der Weisen inneres Leben hat er aufs Trefflichste entfaltet."

1608: Hans Leo Hassler, *Kirchengesäng ... simpliciter gesetzt*: "Die gemeynen Melodeyen dieser Choräle sind noch geboren aus der Notlage der Reformation und der folgenden Kämpfe." Ihre Kraft geht verloren, wenn sie in dem Tempo "largo" gesungen werden. "Andante" ein feierliches, aber ja nicht schleppendes Schreiten ist gefordert. Und das "alles für einfaltige christliche Hertzen."

Es kommt ein allgemeineres Drängen auf musikalischen Gefühlsausdruck hin. Es gibt ein mehr und mehr sich regendes persönliches Gefühlsleben im Kirchengesang und zugleich folgt in starkem Maße eine erweckte Melodiebildung:

1613: Melchior Frank in Nürnberg, der in seinen jungen Jahren auch manche heitere weltliche Melodie und Tanzweise geschaffen hat: in seinen kirchlichen Weisen erreichte er den lebhaftesten Ausdruck der inneren Gefühle durch ein fließendes und natürliches, von aller Härte und Herbigkeit freies Wesen.

1640-1644:

Erscheint *Praxis pietatis melica* "mit den vielen schönen neuen Melodien von Johann Crüger." In seinen Melodien ist ein seltener melodischer Reichtum und ein ungemeiner Ausdruck. Es tritt uns ein kräftiger, alles besiegender Glaube, ein jubelnder Dank, eine kindliche Demut, eine zarte, innige Liebe zum Heiland ergreifend entgegen. Er findet seine Melodien für sich allein und nicht im Zusammenhang mit ihrer harmonischen Ausgestaltung.

Die weiche Tonart schlägt schon vor der harten vor. Die Weisen haben nicht mehr jene kräftige Färbung, welche die älteren Melodien auszeichnet.

1651: Thomas Selle in Hamburg: "Seine Melodien sind dermaßen wohl, anmutig, künstlich und geschicklich gemacht."

1652: Schops Melodien im Urteil von Rist: "Es sind herrliche, süßklingenge, wohlgesetzte Melodien ... dermaßen lieb und angenehm, daß sie auch von denen, welche der Musik nicht eben kundig, ja sogar von Weibspersonen, Kindern, Knechten und Mägden gar fein gesungen werden."

Es gilt, daß jeder Choral in einer der Zeit seines Ursprungs und seinem Charakter angemessenen Tonart und Harmonie gesetzt wird. Angestrebt wird eine würdevolle Einfachheit. Das wahre Sammelbuch aller um diese Zeit in der weltförmigen Arienart gesungenen Weisen ist:

1698: *Geistreiches Gesang=Buch*, Darmstadt. "Hier finden sich Melodien, die den Ausdruck der Zärtlichkeit und Sehnsucht in schmeichlerisch süßem, schmachtendem Tone oder der hellsten Freude im Tone geistlicher Verzückung an sich tragen."

Jene weltlich gefärbten, modisch zierlich ausgestalteten arienmäßigen Melodien tragen den Namen Hallesche Melodien.

1704: *Geistreiches Gesang=Buch*. Der Herausgeber Johann Anastasius Freylinghausen hat in Halle als ein erfahrener Musiker mit liebevollem Eifer den Liedgesang gepflegt und gefördert. Doch

- 1716: erklärt die Theologische Fakultät Wittenberg: "Es sind viele hüpfende, springende, dactylische Lieder da, welche mit fast üppigen Melodien versehen sind. Es wird befürchtet, daß das menschliche Herz durch eine gewisse springende und tanzende Art von Melodeyen wohl gar in eine empfindliche Veränderung und Anfang einer Raserei gebracht werden kann."
- 1709 und 1713:
Daniel Vetter, *Musicalische Kirch- und Haus-Ergötzlichkeiten*. Im Vorwort beschreibt der Verfasser in einem historischen Abriss und Gang durch die Bibel die Wirkungen der Musik.
- 1711: *Choral=Schlagbuch*, Stuttgart, ist nach Hallescher Art verfaßt. Meist sind die einfachen Töne in kleinere zerteilt. Der alte Rhythmuswechsel ist verwischt und in dreiteiligen Takt umgesetzt.
- 1730: Georg Philipp Telemann achtet stets darauf, daß der Charakter der Melodien und die Melodieführung zueinander passen.
- 1736: *Musicalisches Gesangbuch* von Bach-Schemelli. "Es herrscht in Bachs Melodien meist das individualisierend sentimentale Streben, der Charakter der besonderen Empfindsamkeit. In allem will er mehr oder weniger eine besondere Bewegung des Gemütes darstellen, die in künstlich und ebenmäßig geordneten Einzelheiten, deren jede wieder durch zierliche Ausgestaltung hervorleuchten soll, sich abspiegeln."
- 1738: *Harmonischer Liederschatz* von König. Er nimmt kleinere Veränderungen und Vereinfachungen in der Melodie vor. Teilweise ändert er die Taktart und damit den Charakter der Melodien entscheidend. Seine Forderung ist: "schöne, devote und unverbesserliche Melodien, die ganz leicht, natürlich und wohlfließend verfasst sein, ganz simpele und schlecht ansehende Melodien." Alles, was als zufälliger Schmuck und Aufputz gelten kann, wird abgetan.
- 1739: Mattheson erhebt seine Stimme gegen "das kalte, faule, schläfrige Wesen des Chorals." Er behält die Noten bei und ändert nur den Rhythmus. Aus dem Choral gestaltet er Tänze: "Wenn wir in höchsten Nöten sein" - Menuett; "Wie schön leuchtet der Morgenstern" - Gavotte; "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" - Sarabande; "Werde munter, mein Gemüte" - Bourée; "Ich ruf zu dir" - Polonaise.
- 1756: Klopstock mahnt: "Gesang und Lied - sie müssen Herzen bewegen, denn fast alle Menschen sind mehr zur Empfindung als zum tief sinnigen Nachdenken gemacht."
- 1767: Das Choralbuch Wernigerode, Halle, erscheint, mit "empfindsam-expressiver Melodik."

- 1780: Herder stellt bereits fest, " ... der Kirchengesang höre ja fast auf, Choralgesang zu sein."
- 1784: Im Organ-Choralbuch der Böhmisches Brüder von Christian Gregor wird deutlich, wie aus Volksweisen und Arien die Weisen zubereitet werden. Einerseits zeigt sich ein bequemerer, vertraulicherer Ton, der ins Süßliche hinüberstreift, andererseits noch der verzückte oder trübsamfindende Ton. Die weiche Molltonart kommt seltener vor und auch der Dreiertakt tritt gar nicht in Erscheinung.
- 1786: Kuehnau in Berlin fordert die Erhabenheit des Gesanges, sowie einen gefühlvollen Ausdruck. Doch seine Melodien sind von kaum zu überbietender Langweiligkeit und Monotonie.
- 1793: Hiller: ihm war der Choral zu allen Zeiten "der natürlichste, einfachste, von allen melodischen Verzierungen, so wie von allen harmonischen Ausschweifungen gleichweit entfernte Gesang." Größere Intervalle der Melodie werden verkleinert oder mit Durchgangsnoten überbrückt. Alle Melodien verlieren das für sie Typische.
- 1739-1792:
 Schubart erinnert: "Der Choral hat so viel Würde, Herzerhebung, Pathos, dauernde Wirkung. Seine himmlische Kraft wirkt gleich stark Was ist unser Gesang gegen der Katholiken ihren? Wir brüllen, kreischen, rasen und toben: sie aber singen."
- 1817: Das dritte Reformationsjubiläum. Man versucht, mit einer urkräftigen Melodiegestalt wieder die ursprünglich frischen Farben durch eine klare Harmonisierung vorzuführen.
- 1844: Layritz läßt ein Schulbüchlein neben seinem *Kern des deutschen Kirchengesangs* herausgeben mit dem Hinweis: "es wird nicht besser werden, so lange man die jetzigen Veranstaltungen der Melodien und den langsamen, schleppenden, akzentlosen Schneckengang des Chorals nicht bloß in der Kirche beibehält, sondern auch in der Schule fortzuleiern fortfährt."
- 1844: Im Württemberger Choralbuch von Knecht werden alle Zwischenspiele unterschlagen. "Der Choral soll wenigstens so schnell gesungen werden, daß er nicht in ein Aggregat [Anhäufung] von Tönen auseinander falle, sondern daß noch jede Zeile desselben einen musikalischen Gesamteindruck machen könne.
- 1850: In den thüringischen Landen wird mit Feuereifer der sogenannte schwungmäßige Kirchengesang von G. Reintaler eingeführt: "Wo erweckte Herzen singen wollen und nur eine Stimme unter sich haben, welche scharf vorsingen kann, da brauchen die Anderen nur auf den Mund und die Hand ihres Vorsängers zu sehen."
- 1848/1852:

Zwei sangeskundige Rechtsgelehrte, C. von Winterfeld und Gottlieb von Tucher, treten mit ihren Sammelwerken hervor. Bei den Melodien bleibt der ursprüngliche Rhythmus. Es bleibt auch, was zum eigentlichen Wesen der Melodie gehört und was sie faßlich, behältlich und ins Gemüt eindringend macht.

1855: Choralbuch Aurich: "Das Zeitmaß für den Kirchengesang ist unter dem Wegfall aller Zwischenspiele so bestimmt, daß einer Viertelnote die Dauer des zu 70 Schlägen auf die Minute gerechneten Pulsschlags eines Mannes zugemessen ist." Auch damit wird Einfluß auf den Charakter der Melodien genommen.

1855: Eisenacher Gesangbuch: hier hat Johannes Zahn etwas Großes geleistet, denn "es galt die ganze Fülle der schönsten Sangweisen in ursprünglicher und doch singbarer Form dem Volke zu erhalten oder zugänglich zu machen."

Es gilt, eine feste melodisch schöne Gestalt, faßliche Gliederung, volkstlichen Wohlklang und nicht die gleichgültig rezitierende Art, wie sie in der Zeit der Verstandestätigkeit aufkam, wieder zu gewinnen.

"Um das Gemüt der Gemeinde in eine religiöse Stimmung zu versetzen" versuche man das folgende "Stimmungs-Barometer" zu benutzen. Es stellt in der linken Spalte die acht Psalmtöne in ihrer Charakteristik vor.

Daneben steht das "Musikalische Rad" mit den acht Speichen. Es wurde vor sechzig Jahren für weltliche Melodien von Kate Hevner 1937 in den U.S.A. veröffentlicht.

Stimmungs Barometer

<u>Psalmton</u>	<u>"Musikalisches Rad"</u>	
1. männlich ernst mutig fest würdevoll	ernst getragen weihevoll	tiefernst
2. tief ernst traurig schmerzerfüllt	klagend traurig schwermütig	
3. erregt klagend ängstlich inständig flehend	sanft zärtlich gefühlvoll	ernst

4. wehmütig getrost lobpreisend	ruhig besänftigend	
5. heiter froh kühn beherzt	heiter lebhaft spielerisch	neutral
6. ruhig ergebungsvoll gottvertrauend	lustig fröhlich glücklich	
7. jubelnd triumphierend erhaben majestätisch	angeregt aufgeregt voll Spannung	heiter
8. anmutig lieblich	eindringlich kraftvoll majestätisch	freudig

Summary

This article discusses aesthetics in hymn melodies by sketching in capsule form character, tone, and emotion reflected by hymn tunes in the course of history, naming such significant influences as Ambrosius, St. Augustine, Adam von Fulda, and German Reformation hymnody. A chronological overview traces the changing practices and aesthetic principles as reflected in certain important hymnals and collections. A "Barometer of moods" compares the characteristics of the psalm tones with those of the "musical wheel" designed by Kate Hevner.

Literaturnachweise

- Antony, J. *Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges*. Münster, 1829.
- Busoni, F. *Von der Macht der Töne*. 1920. Reclam, 1983.
- Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschriftum von 1748 bis 1799* (Marpurg, Kirnberger, Sulzer). Reclam, 1984.
- Hanslick, E. *Musikkritiken*. Reclam, 1972.
- Hornbostel, E.M. von. *Tonart und Ethos*. 1929. Reclam, 1986.
- Koch, E.E. *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs*. 8 Bde. Stuttgart, 1866-76.
- Reichardt, J.F. *Briefe die Musik betreffend*. Reclam 1774-1974.
- Rousseau, Jean Jacques. *Musik und Sprache*. 1767. Reclam, 1989.
- Schubart, C.D. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. 1774. Reclam, 1977.
- Telemann, Georg Philipp. *Singen ist das Fundament. Dokumentensammlung*. Reclam, 1981.

Zur Organisation des Gesangbuchmachens am Beispiel des *Evangelischen Gesangbuches* von 1993/96

Achim Giering

Vor Beginn jeder Arbeit an einem neuen Gesangbuch gibt es Vorgaben, die es zu beachten gilt. Zu den Vorgaben gehört zuerst die Frage der Herausgeberschaft. Waren es in früheren Jahrhunderten zunächst Einzelpersonlichkeiten, später Vereine, so sind es heute zumeist die Kirchen selbst, die die Herausgeberschaft für sich in Anspruch nehmen. Zumindest bedarf das Gesangbuch aber für seinen Gebrauch der Autorisierung durch die Kirche. In den synodal verfaßten Kirchen bedeutet dies die Zustimmung der Synoden. Oft ist dies durch die Kirchenordnung genau geregelt. In Deutschland waren es noch beim *Evangelischen Kirchengesangbuch* von 1950 (EKG) die Kirchenchorverbände, die die Gestaltung des Gesangbuches in der Hand hatten. Beim neuen *Evangelischen Gesangbuch* von 1993/96 (EG) sind an ihre Stelle ab 1979 die Evangelische Kirche in Deutschland und ihre Gliedkirchen, sowie die Evangelische Kirche AB und HB in Österreich getreten.

Von dieser Vorgabe her wurden denn auch Beginn und Ende der Vorbereitungsarbeit und die Zusammensetzung der vorbereitenden Ausschüsse bestimmt. Ist der Herausgeber eines Gesangbuches eine Kirche, so wird die Akzeptanz desselben wesentlich von der Vergleichbarkeit der Frömmigkeitsstile und der geltenden Bekenntnisse und theologischen Auffassungen im Gesangbuch und den Gemeinden abhängen. Sie in konkreter Anwendung herauszufinden, bedarf es der ständigen Rückkoppelung zwischen Kommission und Kirche und ihren Gemeinden. Im Falle des EG, bedingt durch die deutsche Teilung, entstanden 1979 zwei Gesangbuchausschüsse, im Westen mit dreißig, im Osten mit fünfzehn Mitgliedern. Der Vertreter Österreichs war in den westlichen Ausschuß integriert. Die Ausschüsse hatten sich von vornherein auf absolute Zusammenarbeit in allen Sitzungen, auch in denen der Subkommissionen geeinigt, sodaß trotz der Teilung gemeinsame Ergebnisse entstanden. Der Vorsitz wurde abwechselnd von den beiden gewählten Vorsitzenden wahrgenommen. Für die Zusammensetzung war wichtig, daß alle Gliedkirchen durch je einen Vertreter in den Ausschüssen präsent waren. In jenen Gliedkirchen, die in der Abschlußphase regionale Anhänge zu erarbeiten hatten, bildeten sie zumeist auch die personelle Klammer zu dem im Gesamtausschuß vorbereiteten Stammteil des Gesangbuches. Für die Zusammensetzung war ferner wichtig, daß sachliche oder institutionelle Defizite nach der Entsendung der damals 26 gliedkirchlichen Vertreter durch die Leitungsgremien der Gesamtkirche

ausgeglichen werden konnten. Dies betraf die kirchenmusikalischen Verbände, die Jugendmusik, die theologische Lehre, u.a.m., sodaß das Plenum schließlich 45 Mitglieder zählte.

Am Beginn der gemeinsamen Arbeit stand die Erstellung von Arbeitskriterien, später "Grundsätze" genannt. Hier war zunächst nur das Plenum tätig. Es hat sich gelohnt, daß hierauf viel Zeit verwendet wurde. Die Grundsätze enthielten nach einer theologischen Präambel Aspekte für den Gebrauch des EG, seine künftigen Themen, die vorgesehene Rubrizierung, aber auch Aussagen über Singformen (gedacht war an Beispiele für mehrstimmige Sätze, Kanons, Singsprüche, Psalmodien, usw.), über die Behandlung von Jugend- und Kinderliedern, Notation und Melodiefassung, zur Frage der Textbeigaben und der Gesamtgestaltung. Das Arbeitsergebnis, ein zwölfseitiges Dokument, wurde 1980 den Gliedkirchen zur Begutachtung übergeben. Durch den Prozeß der sofortigen Rückkoppelung zu den später für die Rezeption zuständigen Kirchen kam es im konkreten Fall durch Mehrheitsvoten der Gliedkirchen zu Korrekturen der "Grundsätze," die dann in der veränderten Fassung die Grundlage für die eigentliche Arbeit bildeten. Die beiden wichtigsten inhaltlichen Korrekturen waren, daß die Gesänge zum Kirchenjahr vor den biblischen Gesängen in der Reihenfolge der Rubriken wieder wie im EKG den ersten Platz erhielten und daß bei den theologischen Grundaussagen der Satz "Das Gesangbuch darf nur Texte bieten, die dem biblischen Glauben entsprechen" durch die Worte "nach den Bekenntnissen unserer Kirche" ergänzt wurde. Die Erstellung von Grundsätzen am Beginn der Arbeit trägt dazu bei, daß Diskussionen über wichtige Fragen nicht ständig wiederholt werden und setzt Maßstäbe, an denen die Einzelentscheidungen gemessen werden können. Dennoch wird von solchen Grundsätzen nicht jede Einzelfrage entschieden werden können; sie müssen daher einen gewissen Spielraum belassen. Sie sind also nur eine Rahmenvorgabe, die sich jedoch als sinnvoll und notwendig für die Diskussionen innerhalb des Ausschusses wie auch im Gespräch mit Kirchen und Gemeinden erweist.

An den Anfang der eigentlichen Arbeit am Gesangbuch hatte sodann die Sichtung des Liedbestandes zu gehören, ein Vorgang, der seinen endgültigen Abschluß jedoch erst ganz am Ende der Arbeit finden konnte, für den es aber zunächst ein vorläufiges Ergebnis geben mußte. Diese Sichtung hatte sich sowohl auf das vom EKG zu übernehmende Liedgut (Stamm- und Regionalteile) wie auch auf neu aufzunehmendes zu beziehen. Eine Hilfestellung für die erstere Aufgabe leisteten Gebrauchsstatistiken, die in ausreichender Qualität aus mehreren Regionen vorlagen. Sie konnten jedoch nicht alleiniger Entscheidungsmaßstab sein, weil wesentliche theologische, kulturelle oder traditionstragende Gesänge dabei vielleicht durch

Zufälligkeiten hätten vernachlässigt werden können. Dies betraf z.B. Luthers "Te Deum," das in der Gebrauchsstatistik keinen hervorragenden Platz einnahm. Es wurden schließlich ca. 80% der 394 Stammteil-Gesänge des EKG zur Übernahme vorgesehen.

Die Arbeit an den neu aufzunehmenden Gesängen ist in jedem Fall ungleich schwieriger, weil aus sämtlichen Veröffentlichungen der letzten Jahrzehnte das Material zu prüfen ist. Dies betraf im Fall des EG schon in dieser ersten Arbeitsphase über 4,000 Gesänge; in späteren Phasen kamen noch weitere hinzu. Die davon ausgewählten machten am Ende rund 40% der nunmehr 535 Gesänge des Stammteiles aus; in den Anhängen liegt der Prozentsatz noch höher. Hier spielt die Gewichtung von Tradition einerseits und Innovation andererseits eine entsprechend profilierende Rolle. Da ein neues Gesangbuch immer auch innovativen Charakter tragen wird, werden besonders in diesem Bereich die Wünsche der Gemeinden einzubeziehen sein, ohne daß jedoch bestimmte Qualitätsanforderungen vernachlässigt werden dürfen. Das Plenum mußte sich zur Vorbereitung der "Vorläufigen Liederliste" in Subkommissionen aufgliedern, die jeweils bestimmte Epochen zu bearbeiten hatten. Die intensive Beschäftigung mit einer Liedepoche setzt zum Teil Spezialkenntnisse voraus, die in einzelnen Mitgliedern der Kommission durchaus präsent waren. Korrekturen an Liedern wurden in dieser Phase jedoch noch nicht vorgenommen, da auch hier die Rückkoppelung zu den Gliedkirchen, ihren Gremien und Gemeinden noch weitgehende Veränderungen des vorgeschlagenen Liedbestandes bringen konnte. Die sodann vom Plenum gebilligte "Vorläufige Liederliste" wurde den Gliedkirchen 1983 zur ausführlichen Prüfung übergeben. Die meisten von ihnen beauftragten ihrerseits nun besondere Kommissionen und ausgewählte Gemeinden und Gruppen mit der Durchsicht. Es konnte beobachtet werden, daß hierbei durchaus auch unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt wurden (z.B. durch Jugendarbeit, Kindergottesdienst, Frauengruppen), vertreten durch die entsprechenden Interessengruppen. Die Liederliste erfuhr denn auch sowohl im traditionellen wie auch im innovativen Bereich erhebliche Korrekturen, die schließlich erst ganz am Ende der Arbeit zum Abschluß gebracht werden konnten. Hier ist zu bedenken, daß bei der relativ weiten Verbreitung des EG und während der langen Vorbereitungszeit sowohl neue Gesichtspunkte hinzukommen wie auch neues Liedgut heranwächst. Dennoch kann das Gesangbuch einer Kirche nicht wie ein anderes Liederbuch allein von der Tagesaktualität bestimmt sein. Wenn theologische Themen der Gegenwart und neuere musikalische Stilformen in das Gesangbuch einer Kirche hineinwachsen sollen, so werden eine gepflegte Sprachgestalt und musikalisch fachgerecht gestaltete Melodien sowie eine gewisse Aussicht auf Akzeptanz Voraussetzungen für die Aufnahme sein.

Die zweite Phase der Arbeit wurde von der Revision der Gesänge bestimmt. Sie hatte erhebliche Zeit in Anspruch zu nehmen und erforderte erneut die Tätigkeit von Subkommissionen. Zwischen verschiedenen Sach Gesichtspunkten ist auch hier ein Ausgleich zu finden. Sie können nur in einer Grobübersicht genannt werden. Ökumenische Gemeinsamkeit mit anderen Konfessionen in der Fassung der Gesänge (Text wie Melodie) spielt eine erhebliche Rolle zur Förderung ökumenischen Denkens in den Gemeinden. Sie steht in einigen Fällen in deutlicher Konkurrenz zum eigenen konfessionellen oder traditionellen Profil. Auch spielt die Eingesungenheit bei besonders bekannten Gesängen eine erhebliche Rolle. Sodann ist besonders bei älteren Gesängen die historische Authentizität häufig mit der Gegenwartssprache in Konkurrenz. Aber auch bei neueren Gesängen sind theologische und andere Sachgesichtspunkte gleichzeitig mit Beliebtheit und Gemeindegemäßheit zu bewerten. Die Grundsätze können hier naturgemäß nur ein Grobraster an die Hand geben, das die Einzelfallprüfung nicht ersparen kann. Bei den neueren Gesängen kommen Autorenrechte als weiterer Gesichtspunkt hinzu, die dann oft zeitaufwendige Verhandlungen notwendig machen. Zur Revision waren in vielen Fällen Spezialgutachten von Sprach- oder Musikwissenschaftlern einzuholen. Jedoch wurden alle Ergebnisse der Subkommissionen noch einmal vom Plenum geprüft, zumindest der Einspruchsmöglichkeit jedes einzelnen Mitgliedes des Plenums ausgesetzt, um eine möglichst weitgehende Übereinstimmung bei den Ergebnissen zu erzielen.

Schon während dieser zweiten Phase der Arbeit hatte das Plenum eine besondere Subkommission mit der Vorbereitung der Begleittexte (Gebete, Bekenntnisse, Einführungen) beauftragt, später ebenso weitere für liturgische Stücke, zur Angleichung der Notation usw. Auch das Arbeitsergebnis der Begleittextkommission wurde nach Billigung durch das Plenum als dritte Diskussionsvorlage den Gliedkirchen 1986 vorgelegt. Da dieses jedoch von einigen eine vernichtende Kritik erfuhr, die sich hauptsächlich auf die altväterische Sprachgestalt bezog, mußte das Plenum erneut eine Subkommission einsetzen, die diesen Bereich noch einmal zu bearbeiten hatte.

Hier ist für die Arbeitsorganisation zu bemerken, daß schon während der ersten Arbeitsphase das Plenum einen kleinen Leitungskreis beauftragt hatte, die Gesamtarbeit zu koordinieren und eventuell noch notwendige Subkommissionen vorzuschlagen. Dieser Leitungskreis bestand aus den beiden Vorsitzenden, den beiden Sekretären aus den Kirchenämtern und einigen hinzugewählten Subkommissionsvorsitzenden und einigen wenigen weiteren Personen, die allerdings auch wechselten. Für den Gesamtablauf ist ein solches kleines Leitungsgremium von großer Wichtigkeit, sowohl um die Gesamtarbeit in stetigem Ablauf zu halten, als auch wichtige Aspekte nicht zu vergessen und den Zusammenhalt zu gewährleisten, indem divergierende

Tendenzen in den unterschiedlichen Subkommissionen ausgeglichen werden.

Die dritte Arbeitsphase betraf die Einarbeitung der in großer Zahl eingegangenen Änderungs- oder Zusatzwünsche. Hierfür waren zwei Schritte erforderlich. Der sogenannte "Vorentwurf" von 1988, also die vierte Vorlage, die an die Kirchen und Gemeinden ging, stellte im Grunde bereits die erste Fassung des Gesangbuches dar und konnte schon einen großen Teil der Änderungs- und Zusatzwünsche berücksichtigen. Er wurde jedoch erst durch Erprobung und nochmalige Korrekturmöglichkeit durch Kirchen und Gemeinden im Jahre 1992 zum tatsächlichen Manuskript der endgültigen Gestaltung der Stammausgabe, die dann den Synoden der Gliedkirchen zur Annahme vorgelegt wurde. Die Zahl der Änderungswünsche in dieser dritten Phase betrug weit über 10.000, die jedoch ihrerseits durch in den Gliedkirchen gesammelte Voten zustande gekommen waren. Ohne intensive Arbeit der Subkommissionen und den Einsatz moderner Technik wäre dies kaum zu bewältigen gewesen. Die Arbeitsbogen zu jedem einzelnen Gesang umfaßten zum Teil zehn und mehr Seiten. Der Entscheidungsprozeß orientierte sich weithin an Mehrheitsmeinungen. Wo diese in einzelnen Fällen jedoch gegen von den Grundsätzen her festgelegte Maßstäbe verstießen, galt es, bei der Ablehnung diese mit Begründung zu versehen. Im Blick auf die Revision älterer Lieder gab es Folgendes zu bedenken: Die Sprachgestalt und ebenso die Melodiegestalt eines Liedes sind Ausdruck der Kultur der Zeit seiner Entstehung. Darum sind zur Beurteilung das Beiziehen des Originals sowie die Kenntnis der Umstände seiner Entstehung unerläßlich. Eingriffe sollten darum zunächst nur erlaubt sein, wenn die Sprachentwicklung zu groben Mißverständnissen oder zu völligem Unverständnis geführt hat. Für alle Epochen gelten jedoch allgemeine Qualitätsmaßstäbe. So spiegeln bekanntlich Melodien in besonderer Weise Emotionen wieder. Es ist also zu beachten: die Emotionalität einer Melodie muß mit der Emotionalität und der Aussage eines Textes zusammenstimmen. Ein Gegenbeispiel soll dies verdeutlichen: ein besinnlicher Gebetstext kann nicht mit einer forschenden Marschmelodie versehen werden. Dennoch muß auch hier, wie bei vielen anderen Maximen, der betreffende kulturelle Hintergrund den Spielraum offen halten. Dies betrifft vor allem Liedgut aus anderen Kulturkreisen. Zwei wichtige Überzeugungen der Gegenwart forderten ebenfalls Überlegungen. Die veränderte Stellung von Mann und Frau zueinander in der Gesellschaft nötigt zur Anwendung inklusiver Sprache. Das veränderte Verständnis von Mission, insbesondere im Blick auf das Verhältnis von Kirche und Synagoge, nötigt zum Überarbeiten (notfalls auch zum Weglassen) einiger Texte. Je älter und verbreiteter, das heißt, je klassischer ein Text ist, umso weniger kann er leichthin verändert werden. Bei neuen oder noch nicht weit verbreiteten Texten konnten diese Gesichtspunkte radikaler durchgesetzt werden. Für diese

Entscheidungen fanden die Ausschüsse dann schließlich auch breite Mehrheiten.

Die vierte Arbeitsphase ging dann in einer Reihe von Gliedkirchen über den Stammteil hinaus. Im Wesentlichen sollten die gleichen Maßstäbe gelten, die in den Grundsätzen vorgesehen waren. Jedoch galt es in dieser Phase zu berücksichtigen, was in den regionalen (Landes-)Kirchen an besonderen Prägungen der Frömmigkeitsstile oder an Gruppierungen vorhanden ist und so nicht in der Gesamtzahl der beteiligten Kirchen sich vorfindet. In den Jahren bis 1996 entstanden so acht Typen von regionalen Anhängen, die jeweils zum Teil in mehreren Gliedkirchen in Geltung gesetzt wurden, während sechs Landeskirchen gänzlich auf einen regionalen Anhang verzichteten. Der Stammteil enthält 535 Gesänge, ferner Ordnungen der Tageszeitengottesdienste, Psalmen, Gebete und Bekenntnistexte, Kurzbiographien, Einführungen, eine Liedgeschichte, viele Verzeichnisse u. a. m.

Auf die große Bedeutung der Regionen für den Gebrauch eines Gesangbuches hatte Philipp Harmoncourt schon 1974 aufmerksam gemacht: "Einheitsgesangbücher für ganze Sprachgebiete sind heute absolut notwendig. Um aber überhaupt akzeptiert zu werden, müssen sie partikularen Traditionen Raum lassen."! Denn ein Gesangbuch verbindet in ökumenischer Weise Kirchen und Gemeinden miteinander und gibt zugleich Raum für regionale Glaubenserfahrungen und Frömmigkeiten. Als Beispiele seien genannt die unterschiedliche Verteilung reformierter, lutherischer und unierter Traditionen in einer Regionalkirche, die unterschiedlichen Einflüsse des Pietismus oder verschiedener Erweckungsbewegungen, die unterschiedliche Akzeptanz von Einflüssen der Singbewegung oder der jungreformatorischen Bewegung in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, die unterschiedliche Aufgeschlossenheit gegenüber neueren Frömmigkeitsbewegungen verschiedener Art. Wo dann mehrere Landeskirchen einen gemeinsamen Anhang erstellten, hatten sie oft die Schwierigkeiten des Gesamtausschusses noch einmal. So blieb es auch nicht aus, daß an den Problemen, wo die Mehrheiten im Gesamtausschuß oder in der Gesamtheit der Landeskirchen nur knapp ausgefallen waren, in den Anhängen auch in Einzelfällen die jeweils andere Entscheidung regional eine Mehrheit fand. Dies betraf in Einzelfällen z. B. die Entscheidung für eine andere Melodie, sodaß ein Lied im Stammteil, an dem nichts mehr zu verändern war, mit einer gewissen Melodie und im regionalen Anhang noch einmal aber mit einer anderen Melodie zu finden ist. Allerdings ist zu bemerken, daß sich dies nur auf ganz wenige Ausnahmefälle beschränkt.

Nach der Einführung des EG in allen 24 evangelischen Landeskirchen

in Deutschland, in der Evangelischen Kirche AB und HB in Österreich, in der Eglise de la Confession Augsbourg et Eglise Reformée d'Alsace et de Lorraine, sowie in den Evangelischen Kirchen im Großherzogtum Luxemburg kann gesagt werden, daß in allen diesen Kirchen das EG seit dem ersten Advent 1996 in Gebrauch ist. Der Einführungszeitraum betrug nur etwas mehr als drei Jahre, die Zeit der Erarbeitung des Stammteiles bis zu seinem Erscheinen vierzehn Jahre. Darüber hinaus ist bei über 200 Gesängen Gemeinsamkeit in der Fassung mit anderen Kirchen, wie z.B. der Römisch-Katholischen Kirche, durch die Arbeitsgemeinschaft Ökumenisches Liedgut erreicht worden. Da die Entstehung eines Gesangbuches jedoch immer eine zeitbedingte Arbeit ist, muß sie als ein Schritt auf dem Wege der Kirchen angesehen werden, dem weitere Schritte zu folgen haben. Im Bereich des Singens und Betens wird dies zunächst wieder durch private Lieder- und Gebetshefte, sodann durch kirchlich autorisierte Beihefte zum Gesangbuch und schließlich eines Tages durch erneuerte Gesangbücher geschehen. Wie lang die Phase des Gebrauches des EG sein wird, wird die Zukunft zeigen. Allerdings wird sich ein Gesangbuch immer von der Kurzlebigkeit noch in der Erprobung befindlicher Liederbücher deutlich unterscheiden.

Summary

This article discusses the process of hymnal compiling and editing using *Evangelisches Gesangbuch* 1993/96 (EG) as example.

In contrast to earlier centuries when hymn books were published privately by individuals or, later, societies, hymnals today are official publications of churches and denominations. In this process an ongoing co-operation between hymnal committees, congregations, and synods is of paramount importance.

The process that led to the publication of EG for the churches of Germany and Austria went through four phases. The first three dealt with the compilation of the *Stammteil*, the first part of 535 hymns common to all churches, the fourth phase dealt with the *Regionalteil*, the second or regional part of EG, which differs with every *Landeskirche* that elected to have one. Phase 1. Basic principles or guidelines (theological and otherwise) were established resulting in a twelve-page document; this was followed by making an inventory of and sifting through the hymns to be considered. This process was undertaken both by the full hymnal commission as well as subcommittees. In addition, a steering committee was established to oversee and co-ordinate the work of commission and committees, the importance of which cannot be overstated.

Phase 2. The selected hymns were revised; proposals for the section of

worship aids, creeds, liturgical psalms, prayers, short biographies, a brief history of hymnody, indexes, etc. were drawn up. Subcommittees were again involved in this process.

Phase 3. Proposals for changes and additions received from synods, congregations, etc. were processed. Great attention was paid especially to text-tone relationship, inclusive language, the new understanding of missions.

Phase 4. The respective regional parts were prepared. In order to achieve a unifying hymnody by means of one common hymnal (*Stammteil*), it was of utmost importance to provide space for regional traditions of singing and piety.

Since the first Sunday of Advent, 1996, the EG has been in use in all 24 Protestant *Landeskirchen* in Germany, the Lutheran and Reformed churches of Austria, Alsace-Lorraine, and the Grand Duchy of Luxemburg. Within the *Stammteil*, more than 200 hymns and songs appear in settings that are the result of ecumenical co-operation with the Roman Catholic Church and other churches and denominations.

Inasmuch as the production of any hymnal is dated, it is expected that privately published hymn and prayer supplements and, later, authorized supplements to the hymnal will follow in due time. Only the future will tell how long the EG remains valid and in use.

Anmerkungen

1. Philipp Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1974), S. 460.

Religion als Kunst. Jochen Kleppers Kirchenliedschaffen als hymnologisches Paradigma und als soziale Aporie

Christoph Bossert zum 40. Geburtstag *

Walter Eller

I. Irritationen und Unwägbarkeiten

Jochen Klepper [1903]1942] ist ohne Zweifel der bedeutendste Schöpfer von Kirchenliedtexten im zwanzigsten Jahrhundert geworden.¹ Vergleichbar erscheint - freilich nur hinsichtlich der Wirkungsgeschichte, nicht hinsichtlich der Anzahl der Lieder - allenfalls Dietrich Bonhoeffer [1906-1945]. Seine Gedichte (und Theologie) haben nicht nur ganz heterogene Theologien inspiriert und geprägt, sondern sind - beispiellos - auch in verschiedenen Musikstilen heimisch geworden.² Jochen Klepper und Dietrich Bonhoeffer sind - auch weit über ihren kirchlichen Wirkungskreis hinaus - zu Zeitzeugen des zwanzigsten Jahrhunderts geworden, wie Paul Gerhardt als Zeitzeuge des siebzehnten Jahrhunderts, in nicht weniger tiefgreifenden Umwälzungen, bis heute seine Stimme erhebt.

Jochen Klepper und Dietrich Bonhoeffer haben ein in vieler Hinsicht benachbartes schwieriges Schicksal durchlitten, gemeistert, überwunden. Freilich: dieser notwendige Hinweis mutet jedem weiter interessierten Zeitgenossen - auch - zu, sich mit Aspekten des Lebenswerks von Jochen Klepper auseinanderzusetzen, die aufs erste befremdlich erscheinen, meines Erachtens aber **einen**, vielleicht **den Schlüssel** zum hymnologisch-liturgischen Aspekt von Kleppers Werk darstellen.³

Während Bonhoeffers theologische Arbeit zunehmend politische, emanzipatorische und religionskritische Züge annimmt, die in der Vorstellung einer "religionslosen Zeit" gipfelt,⁴ bleibt Klepper zeitlebens, von der Jugendzeit im elterlichen lutherisch und pietistisch geprägten Pfarrhaus in Beuthen/Oder bis zur bitteren Neige seines persönlichen Schicksals, lutherischem Ordnungsdenken verpflichtet: auch der sich zunehmend als verbrecherisch offenbarende NS-Staat fällt Klepper nicht einfach aus der

* Christoph Bossert ist Professor für Orgel und Leiter der Abteilung Evangelische Kirchenmusik der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen.

Ordnung Gottes heraus. Doch dieses lutherische Ordnungsdenken führt Klepper nie zur Bejahung der Ziele dieses Staates, schon gar nicht zur persönlichen Unterwerfung. In letzter Konsequenz macht ihn diese gelebte unmögliche Möglichkeit vielmehr unfähig zum Schreiben und setzt ihn außer stand zu leben. Am 8. Dezember 1941 notiert Klepper in seinem Tagebuch:

Das Unheil wächst und wächst; und in diesem neuen Ansturm erreicht es uns vielleicht unter den ersten Opfern. - Nun alle große Arbeit nicht mehr entstehen kann, werde ich wohl auch kein Gedicht, kein Kirchenlied mehr schreiben können; es geht von innen und von außen nicht mehr, obwohl die Liebe zu Gott sich nicht wandelt. Aber im Vertrauen und im Gehorsam und in der Hoffnung ist ein Bruch.⁵

Und der letzte Eintrag ins Tagebuch vom 10. Dezember 1942 lautet:

Nachmittags die Verhandlung auf dem Sicherheitsdienst. Wir sterben nun - ach, auch das steht bei Gott - Wir gehen heute Nacht gemeinsam in den Tod. Über uns steht in den letzten Stunden das Bild des segnenden Christus, der um uns ringt. In dessen Anblick endet unser Leben.⁶

Das **"Bild des segnenden Christus"** ist eine gotische Figur, die das Ehepaar Klepper noch im Oktober des Jahres bei einer Reise nach Süddeutschland in einem Augsburger Antiquitätenladen erstanden hatte.⁷ **Es steht ebenso gewiß im Leben wie im Sterben. Die Welt ist eine: die gegenwärtige und die zukünftige, daran ändert nichts das Böse, nichts das Verheißungsvolle, nicht der Mensch und nicht Gott.** "Die Nacht ist vorgedrungen, der Tag ist nicht mehr fern."⁸ "Sieh nicht an, was du selber bist in deiner Schuld und Schwäche. Sieh den an, der gekommen ist, damit er für dich spreche."⁹ "Gott wohnt in einem Lichte, dem keiner nahen kann. Von seinem Angesichte trennt uns der Sünde Bann ... Und doch bleibt er nicht ferne, ist jedem von uns nah."¹⁰

Die Welt ist, wie sie ist, lautet Kleppers Grundaussage. Dies ist wirklich ein irritierender, ja zunächst unwägbarer Sachverhalt: erstens, weil er nicht aus dem Werk Kleppers getilgt werden kann, sondern dieses Werk elementar, sprachlich zutiefst prägt; zweitens, weil die vielleicht weiterführende Unterscheidung zwischen der Liebe zu Gott, die bleibt, und dem wegbrechenden Vertrauen, dem langsam unmöglich werdenden Gehorsam und der schwindenden Hoffnung in der theologischen Tradition ohne direktes Vorbild zu sein scheint. Ist nicht seit alters die Liebe Gottes

und von daher die Liebe zu Gott die Liebe, die unser Vertrauen, unseren Gehorsam und unsere Hoffnung nicht nur nicht irre werden läßt, sondern grundlegend schenkt und erneuert? Oder hat Klepper gar mit Bedacht anders formuliert?

Zunächst steht die **Unvermitteltheit von Gottes Liebe** und der Liebe zu Gott **ins Leben des Menschen**, in Kleppers Leben und Werk, wirklich irritierend bizarr da. Verschiedene Generationen haben sich auf ihre Weise und beeinflusst von der gerade geltenden Tagesordnung in Zeitgenossenschaft, Wissenschaft und Kirche an dem Sachverhalt gerieben. Für die Weggenossen, Förderer und Freunde Kurt Ihlenfeld oder Reinhold Schneider ist der Selbstmord Kleppers eine Fragestellung, die nicht einfach zu übergehen ist.¹¹

Für die nur zögernd in Gang kommende Klepper-Forschung sind die nicht befriedigend zu klärenden politischen und kirchenpolitischen Äußerungen Kleppers hervorragender Gegenstand der Betrachtung.¹² Jüngste hymnologisch-liturgische Fragestellungen wittern in Kleppers Formel "Nicht klagen sollst du: loben!"¹³ bzw. "... bleib bei uns, Vater. Und zum Loben wird unser Klagen. Dir sei Preis!"¹⁴ letztlich nur noch eine psychologische Dimension. Nämlich die Dimension des Nicht-mehr-anders-Könnens, die den Autor und Menschen Klepper entweder der Pietät oder der Schonungslosigkeit des Betrachters ausliefert.¹⁵

Ist mit dem Zeitzeugen Jochen Klepper in der Geschichte evangelischen Singens einmal mehr ein Menschenschicksal zum Adiaiphoron geworden, zum Unerheblichen im doppelten Wortsinn? Unerheblich im historischen und theologischen Sinne? Unerheblich angesichts der "Qualität" dieser Theologie und Kunst? Oder läßt sich "Qualität" doch theologisch fassen? Vielleicht methodisch zugespitzt auf eine evangelische Hymnologie?

II. Der Protestantismus als Kopfgeburt und als unwandelbare Aporie, Gott selber zu begegnen.

Unter dem Datum des 18. März 1942 notiert Jochen Klepper in sein Tagebuch:

Jene bange Frage taucht für den Protestanten immer wieder auf: **"Ist, was ich nicht preisgeben kann, nun wirklich biblisch bestimmt - in tieferer Auslegung, als der Katholizismus sie besitzt - oder aber etwa 'nordisch, deutsch'?** ... das Bild vom gläubigen Menschen," vom "Sünder unter der Gnade"? (Hervorhebung von mir.)

Die fatale Mischung aus Zeitgenossenschaft und - gleichviel wie ohnmächtiger - Weggenossenschaft Kleppers mit dem NS-Staat rückt mit dieser späten Äußerung schlagartig in ein klareres Licht. Die Frage, inwieweit der mit dem Protestantismus in Mitteleuropa einsetzende Reform-Prozeß ein theo-logischer Erkenntnisprozeß ist, inwieweit ein Bildungsprozeß, der eine sakramental, liturgisch gegründete Welt in eine Welt des Wissens an sich auflöst, ist für Klepper nicht bloß eine akademische Frage. Sie berührt seine Existenz und von daher sein Denken elementar. Wo ist der Ort der Identität meines gefährdeten Menschseins? Wo ist **der von Gott selber gegebene Ort**, nicht der vom protestantischen Wissen domestizierte Ort, der sich ja nicht grundsätzlich durch den vom römisch-katholischen Bischof domestizierten Ort unterscheiden würde? Wo werde ich so angesprochen, wo kann ich so hören, daß ich Mensch bleiben kann?

Ist es eine Institution, die für diesen Ort steht, etwa die römisch-katholische Kirche, oder eine symbolische Dimension von Sprache, eben das biblische, das göttliche Wort selbst, die *viva vox evangelii*? Wird es seit der Reformation eine ethnische, einem globalen Bildungsprozeß des menschlichen Geistes sich verdankende Entwicklung, eine Entwicklung, die in ihrem möglichen - z.B. nationalsozialistischen - Mißbrauch alles Menschliche wie eine Teufelsfratze verhöhnt? Und wo reichen gar die mit Worten aufrecht erhaltenen Werte nicht mehr aus, um die soziale und biologische Identität eines Menschenlebens zu schützen?

Viel spricht dafür, daß Klepper sehr genau gespürt hat: sein Ausharren im NS-Staat ist auch die Weigerung, die Auswüchse der Bildungsgeschichte der Reformation einfach einer anonymen Macht, gar einem zum Ersatz-Gott avancierten "Führer," aufzubürden. Anders ist die - scheinbar widersprüchliche - existentielle Verbundenheit Kleppers mit der theologisch äußerst kritisch beurteilten "Bekennenden Kirche" nicht zu verstehen: die Bekennende Kirche, zu der "wir in dieser bitteren Spaltung halten müssen," ist im ethnischen Bildungsprozeß des Geistes angesichts des Ungeistes des NS-Staates fraglos die "wahre" Alternative.¹⁶ Aber kann sie - so auf die Seite des Wahren gedrängt - sich selbst noch aus dem biblischen Menschenbild verstehen? Ist nicht die existentielle und mentale Grenze zwischen Sünde und Gnade insofern verwischt, als sie ganz in die Hände des Menschen und seines Bildungsprozesses überantwortet wird?¹⁷

Dies kann oder könnte Klepper nicht akzeptieren; und mit dieser Nichtakzeptanz hängt sein äußerer Weg zusammen. **Dieser äußere Weg** ist alles andere als ein Adiaphoron; gerade in den anstößigen Aspekten seines Wegs offenbart sich **eine zum Bersten geladene lebendige Aktion, die im sprachlichen Ringen und Verstummen Theologie und Existenz neu gebiert**, ohne die eigene Identität oder die Identität der Kirche endlos zum Thema zu machen - mit der Gefahr, am Ende nur noch Triviales zur

Sprache zu bringen. Denn das ist, wie wir sehen werden, das Credo der Kirchenliedtexte Kleppers: Sprache, die ihres unableitbaren Ursprungs - letztlich mit dem Du, mit Gott - nicht mehr inne wird oder inne werden kann, reproduziert sich selber und wird in diesem Sinne trivial.¹⁸ Wenigstens für das Wort "Gott" hätte dies "tödliche" Konsequenzen: es wäre ein Wort neben Wörtern, eine Verstandesfunktion, nicht mehr der Ursprung unserer Sprache.¹⁹

Vor allem beim jüngeren Klepper ist noch spürbar, daß gerade mit dieser scheinbar überhöhten Position kein gestelzter Ernst als Maßstab ans Leben gelegt werden muß. Klepper pflegt zeitlebens einen eher großbürgerlichen Stil, ist auch dem "Charme der Dekadenz" durchaus nicht abhold, erscheint "dandyhaft" und "mondän,"²⁰ ja, hält "alles Gesunde" für "horrend dumm."²¹

Doch wie verhalten sich alle diese Sachverhalte zu Kleppers Kirchenlieddichtung?

III. Der geistige Ort der Biographie Kleppers. Das Kirchenjahr als sprachlicher Zusammenhang.

Als Klepper wegen seiner Heirat mit der Jüdin Johanna ("Hanni") Gerstelstein aus beruflichen Positionen hinausgedrängt wird, versucht Kurt Ihlefeld, der spätere Leiter des Eckart-Verlags, ihm gewisse Verdienstmöglichkeiten zu sichern. Das erste Arbeitsangebot ist eine Anthologie christlicher Lyrik.²² In diesem Zusammenhang entsteht im Jahr 1935 Kleppers erstes Kirchenlied-Gedicht, das nicht zufällig das Kirchenjahr zum Gegenstand hat. Es trägt geradezu programmatische Züge, und es ist deshalb schon erstaunlich, daß es nicht ins *Evangelische Gesangbuch* aufgenommen worden ist. In Strophe 2 und Strophe 7 heißt es:

Am Ende unserer weiten Fahrten
gabst du uns in dem Stalle Rast.
Was Stroh und Krippe offenbarten,
ward voll Erstaunen nur erfaßt.
Die Zeichen blieben nicht mehr Bild,
Verheißung war erfüllt.

Durch Stern und Krippe, Kreuz und Taube,
durch Fels und Wolke, Brot und Wein
dringt unaufhörlich unser Glaube
nur tiefer in dein Wort hinein.
Kein Jahr von unserer Zeit verfliehet,
das dich nicht kommen sieht.²³

Die "Zeichen" sind nicht bloße symbolische Kommunikation. Sie beschreiben nicht einfach eine geschlossene Welt, im Sinne der theologischen Theoriebildung etwa. Sie wandeln sich auch nicht einfach in objektsprachliche Beschreibungen. Sie beschreiten einen Weg, der auf andere Wege stößt und sie "ordnet." Die Jahre des Lebens, die Bildungsprozesse des Menschlichen: seine Geschichte, seine Psyche usw. legen sich so auseinander in "Gestalt" und "Gehalt", bzw. "Ausdruck."²⁴ Die Spiegelung der Jahre des menschlichen Lebens im Kirchenjahr und des Kirchenjahrs in den menschlichen Jahren ist nicht einfach die Hermeneutik einer erbaulichen Auslegung, sondern eine **theo-logische Sprachprüfung**, die sich prinzipiell nicht im Sinne einer theologischen Theorie konsolidiert, sondern **die sich im Prozeß des Sprechens oder Singens (Gestalt) ereignet**. Neben und in die Gestalt der weltlichen Ordnungen tritt so eine göttliche Ordnung, d.h., sie wird nicht einfach installiert, sondern in der nur ihr zukommenden Macht wahrnehmbar. Ganz in dieser Hinsicht zeigt dies das dem Gedicht vorangestellte biblische Motto, nein, das ordnungsstiftende **Integral biblischen Sprechens (Gehalt)**: " ... und ordnete, die Feiertage herrlich zu halten, und daß man die Jahrfeste durchs ganze Jahr schön **begehen** sollte, loben den Namen des Herrn und singen des Morgens im Heiligtum."²⁵ (Hervorhebungen von mir.)

Es ist nach dem bisher Gesagten offenbar konsequent, wenn Klepper nicht nur hier, sondern bei allen Gedichten, keine biblische Belegstelle kenntlich macht, sondern einfach "Die Bibel" als Quelle anführt. Es geht nicht um textliche Zusammenhänge als solche, etwa im Rahmen bestimmter biblischer Bücher. Es geht um das **Be-gehen eines theologischen Raumes**, ohne daß Angrenzendes zurückgelassen würde. Das Angrenzende wird vielmehr so klar wahrgenommen.

Dieser Zusammenhang theologischen, biblischen Sprechens und Singens als Heilzusammenhang, als Kirchenjahr fordert zwei weitere Nachfragen zum Status von Sprache in Kleppers Werk heraus: die Frage nach ihrer metatheoretischen Fundierung (IV) und ihrer praktischen Zielsetzung (V).

IV. Die Realität unserer Sprache.

Christliche Existenz als künstlerische Existenz.

Gewiß lassen Kleppers theologische und kunsttheoretische Texte - bedingt durch die äußere Bedrängnis seines Schaffens - Raum für Interpretationen und Mißverständnisse. Seine Überlegungen schreiten auch hier methodisch spannungsvolle Wege ab. Der emphatisch vorgetragene "nie mehr von mir angezweifelte Auftrag," "Dichter der Kirche zu bleiben,"²⁶ der nicht frei ist von einem gewissen Potential, sich zu arrangieren, steht neben radikalen, auch methodisch relevanten Grundeinsichten: "Ob ich jemals das einzige dem Künstler und Frommen gemäße Wort mit meinem Herzen sprechen werde: 'Mein Reich ist nicht von dieser Welt'?"²⁷

Vor allem Kleppers These, daß "das ewige Wort im Buche des Lebens" "der Maßstab für alles irdische Wirken am Worte" sei, sorgt früh für einen Abbruch der Diskussion im Kreis der Schriftstellerkollegen und wird bis heute als "Prämisse" - und das heißt wohl: als theologisch und literarisch nicht eingelöste Forderung - mißverstanden.²⁸ Auch der Briefwechsel mit dem verehrten Lehrer und Weggefährten Rudolf Hermann zeugt von dem Problem. Neben Zustimmung und Lob im Blick auf Gedichte Kleppers äußert Hermann auch einen Verdacht. Er empfand "neben sehr schönen Stellen bisweilen leider den Eindruck theologischer Begriffe in Versen."²⁹ Worauf Klepper bereitwillig eine methodisch problembewußte Antwort gibt: "Ich weiß von dieser Gefahr; und nun ist mir eine besondere Freude, daß Sie die 'Rechte der Kunst' gewahrt wissen wollen."³⁰ Dieses methodisch geschärfte Problembewußtsein ist schon im Tagebucheintrag von 18. April 1933 belegt:

Daß man "Ideen" hat und "Stoffe," ist Unfug. Die sind das Neue nicht. Die sind nichts wert.

Nur der Zustand der Lebendigkeit gilt. Nur der plötzliche Hervorbruch des Lebens in einem, den man staunend erzählt, wie man seine ersten Worte bildete. Man muß Vater und Mutter schreiben, wie man Vater und Mutter sagte; man muß seinen Namen schreiben, wie man sich als Kind begriff. Ich will nichts als erzählen, weil alles so lebendig ist, daß es beschrieben sein will. Eine unausgesetzte Taufe ist das Schreiben. Namen geben, Namen geben allen Dingen, die schon ihren Namen tragen und immer von neuem getauft sein wollen, bis sie ihren ewigen Namen tragen.

Namen geben den Eltern und Kindern, Namen geben der Landschaft, den Sternen, Namen geben den Leiden und Kämpfen, Namen den Lastern, Namen der Güte -

Nicht Pläne entwerfen!
Nicht Ideen haben!
Nicht Gestalten schaffen!
Taufen - das ist es. Das ist die ganze Dichtung!
Und in dem allen die eigene Taufe begreifen!
Das: Ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein.
So zu den Dingen und Menschen zu sprechen, ist Dichtung.
So Gott zu einem selbst sprechen zu hören, ist der Glaube.
Wo Gott mich nicht kennt, kann ich das Leben und seine
Träger nicht nennen.
Wenn Gott mich nicht anredet, kann ich vom Leben nichts aus-
sprechen.
Dort allein liegen die Geheimnisse der Produktivität. Es heißt
nicht: Was soll ich jetzt schreiben?
Es heißt:

Herr, wann wirst du wieder reden?
Herr, wann wird der Garten Eden
wieder erste Früchte bringen,
die kein Säender ersann?
Herr, wann wirst du wieder reden,
daß ich Menschen, daß ich Dingen
erste Namen geben kann?

Erzählung ist Taufe.

So einfach sind die Weisheiten, aus denen man lebt.³¹

Dichtung ist nicht, wie man bei manchen Äußerungen Kleppers zunächst den Eindruck haben könnte, einer theologischen Definition unterworfen. Vielmehr wird nach Kleppers literaturtheoretischen Überlegungen alle sprachliche Produktion, literarische wie theologische, **eines Vollzugs ansichtig**, der nicht eine artifizielle Welt produziert, sondern **potentiell ebenso dem Sein wie dem Nichts ausgeliefert** ist.³² Im **Sprechen und Verstummen** wird der Mensch seines Lebens und der Welt ansichtig. Das ist unsere Existenz. Dieser Prozeß ist seiner Natur nach schöpferischer Prozeß. Er setzt "etwas" oder "nichts" frei. Aber er bringt nicht etwa "die Welt im Kunstwerk zur Einheit."³³ Ein solches Kunstwerk oder eine solche Dogmatik wäre im besten Falle aritifziell, oder schlichter ausgedrückt: gekonnt gemacht. Worauf es ankommt, erschließt sich demgegenüber als zweifache Dialektik zwischen Sprechen und Verstummen einerseits, Leben und Sterben andererseits. Das eine ist die mit Kleppers Tagebucheintrag betretene Metaebene der Sprache, ihr sich ereignendes Begründet-Sein. Das andere ist die Ebene des faktischen Existierens, auf

der der Mensch sein Lebensschicksal einstimmend annimmt und erleidet. Dieser Ebene des Existierens wenden wir uns nun zu.

V. Von der Klage zum Lob.

Wie unser beschädigtes Leben Rettung erfährt.

Die beschriebene Dialektik zwischen Sprechen und Verstummen einerseits und Leben und Sterben andererseits erschließt nicht nur Kleppers kritische Theorie von Literatur und Theologie, die eine Vermengung beider ausdrücklich ausschließt. Sie macht auch verständlich, warum Rudolf Hermanns Befürchtung, in Kleppers Kirchenlieddichtung lägen "theologische Begriffe in Versen" vor,³⁴ gegenstandslos ist. Was phänomenologisch in manchen Kirchenliedtexten - als auffällige Dichte der Reflexion - Hermanns Befürchtung verständlich macht, ist näher betrachtet nicht theologische Begrifflichkeit in Versen, sondern eine **hymnologisch-liturgische Umformulierung tragender traditioneller theologischer Denkfiguren als Zuspruch**. In dieser Umformulierung wird deutlich, **wovon der Mensch lebt: aus der in Zuspruch sich wandelnden Arbeit des Menschen**. Aus einem Zuspruch, der sich ohne menschliches Zutun einstellt. Sei die vorangehende Arbeit nun Leiden oder Einstimmung. Besonders deutlich wird dieser liturgische, letztlich menschliche Gebrauch der Theologie in dem Lied "Nun sich das Herz von allem löste," das im *Evangelischen Gesangbuch* unter der Rubrik "Sterben und ewiges Leben" steht.³⁵ Auch der durch diese Rubrizierung nicht mehr sichtbare Entstehungszusammenhang macht dies deutlich; Klepper hat dieses Gedicht 1941 für seine Stieftochter Renate geschrieben, als an ihre Emigration nach menschlichem Ermessen nicht mehr zu denken war.

Nun sich das Herz von allem löste,
was es an Glück und Gut umschließt,
komm, Tröster, Heilger Geist, und tröste,
der du aus Gottes Händen fließt.

Anders als im altkirchlichen trinitarischen **Symbol** ist in dem von Klepper hymnologisch-liturgisch umformulierten **Zuspruch** der Heilige Geist im Bitten des Menschen die erste **Person**, vielleicht darf man sagen: **Aktion**, der göttlichen Dreiheit. Der Heilige Geist im Bitten des Menschen ist stellvertretend und direkt. Er ersetzt nicht etwa das Böse durch das Gute oder die Stagnation durch sein vorwärtsdrängendes verzehrendes Feuer. Nein, er füllt den Mangel (an Gutem, an Glück und Gut) aus. In Gottes Geist als Zuspruch, als Trost, bleibt dem Menschen, was er sich selber

nicht immer sein kann, nämlich: **Ort der lebensnotwendigen Wandlung.** Ort der Vergewisserung und Identität in der persönlichen wechselvollen Geschichte. Gott ist im menschlichen Leben angekommen und kommt immer wieder erneut an. Gott wird Gestalt im menschlichen Leben - auch wenn eine ethnische Bildungsgeschichte diese Gestalt zur Fratze verkehrt.

Nun sich das Herz in alles findet,
was ihm an Schwerem auferlegt,
komm, Heiland, der uns mild verbindet,
die Wunden heilt, uns trägt und pflegt.

Nicht nur die Welt, auch das persönliche Leben ist, wie es ist.³⁶ Der Mensch gewordene Gott bestätigt dies - allerdings nicht durch Rechtfertigung des Gewordenen und Bestehenden; das würde zurecht unsere Irritationen und Problematisierungen hervorrufen.³⁷ Das Leben ist, wie es ist; unser Heiland bestätigt, indem er **Ein-Sicht, Teil-Habe, Stellvertretung** gewährt ins Sein und ins Nichts, an unserem Leben und Sterben. "Finden," erkennen kann sich der Mensch auch im "Schweren," weil Einsicht, Teilhabe, Stellvertretung vermittelt, daß das Auf und Ab unseres Lebens nicht in uns selbst ruht. Und doch erreicht uns Gott als Heiland gerade so ganz.

Nun sich das Herz zu dir erhoben
und nur von dir gehalten weiß,
bleib bei uns, Vater. Und zum Loben
wird unser Klagen. Dir sei Preis!

Die Aktion, das Handeln des Geistes, und das Handeln Jesu Christi ist nicht der Beliebigkeit ausgesetzt. Es erschließt sich der **Vergewisserung**, ja Formen "öffentlicher" Vergewisserung, die in der Tradition, in der Form des öffentlichen Gottesdienstes der Kirchen der Reformation stehen. Gott kommt uns in den Schwellensituationen des Lebens entgegen, wenn wir ihn rufen. "Klage" ist der Ton der seufzenden Kreatur. "Lob" der Ton der Gott erwartenden Gemeinde - jetzt und in Ewigkeit. **Im irritierenden Wechsel, der an historischem Ort einmal "fröhlicher Wechsel"** (Martin Luther) war, erinnert uns Gott daran, daß wir seine Geschöpfe sind. In diesem Moment wird nichts unterdrückt, aber auch nichts einer Problemgeschichte protestantischen Geistes unterworfen.³⁸ Gott handelt tatsächlich an uns.

VI. Zusammenfassung und Ausblick.

Jochen Klepper ist ohne Zweifel der bedeutendste Schöpfer von Kirchenliedtexten im zwanzigsten Jahrhundert geworden. Er repräsentiert durchaus das "Gesangbuch der Vielfalt."³⁹ Aber mehr noch sind seine Texte und ihr historischer und systematischer Ort eine Herausforderung, diese Vielfalt nicht zu einem Singen und Musizieren "nach Wahl,"⁴⁰ also zu einer letztlich soziologisch definierten Singe- und Kirchenmusikpraxis verkommen zu lassen. In der Tat kann dieser dennoch mögliche, naheliegende Weg des Umgangs mit dem *Evangelischen Gesangbuch* nur vermieden werden, wenn die Vielfalt, die Pluralität "als **Spiegel der Universalität des Glaubens**"⁴¹ ständig von neuem erarbeitet wird. Dies ist ein denkbar hoher, aber immerhin von der Konzeption des *Evangelischen Gesangbuchs* selbst verordneter Anspruch: Vielfalt - ich möchte es ganz direkt aussprechen - nicht als Potpourri beliebter und als - etwa in "demokratischer" Hinsicht⁴² - notwendig empfundener Möglichkeiten zu verniedlichen, sondern als musikalische und theologische Transparenz, letztlich Diskursfähigkeit zu erarbeiten und zu praktizieren.

Aber selbst an dieser von der Konzeption des *Evangelischen Gesangbuchs* selbst verordneten Scheidelinie vermittelt die Auseinandersetzung mit Kleppers Werk in Größe und Grenze kein Geschmacksurteil, sondern den Vorschlag, **das Triviale** nicht allein im Sinne der Bildungstheorie des Deutschen Idealismus als Verfallsform anzunehmen, sondern **als hymnologische Kategorie** des neuen und neuesten Lieds sine ira et studio zu erproben. So wäre im Sinner **einer** heuristischen Fragestellung sowohl dem Selbstverständnis des neuen Lieds seit den sechziger Jahren, nämlich, mit der theologischen und musikalischen Tradition des evangelischen Chorals zu brechen, Rechnung getragen, als auch dem Erfordernis, nachdem mit dem *Evangelischen Gesangbuch* dieses Liedgut kanonisch geworden ist, es auch in eine Beschreibung der Formen evangelischen Singens einzubeziehen.

Summary

This article deals with the problem of religion as art and focuses on Jochen Klepper's hymns as hymnological paradigm and social aporia. It discusses aspects of Klepper's work that may appear strange yet may provide a key to its hymnological-liturgical component.

I. Irritations and imponderables.

Jochen Klepper is unquestionably the most significant [German] hymn-writer of the twentieth century, comparable - albeit only as far as his

influence, not according to the number of hymns written - at most to Dietrich Bonhoeffer. Both men shared, suffered, mastered, and overcame a similar fate.

Unlike Bonhoeffer, Klepper's upbringing in and heritage of a Lutheran-Pietist parsonage enabled him to view the NS-state, even at its worst, within the realm of divine order. At the same time, he was never led to affirm, much less personally subject himself to, the goals of this state.

Klepper's basic statement throughout his work, is: "The world is as it is." This became an irritating and imponderable fact first, because it permeates Klepper's work and secondly, because there seems to be no immediate paradigm in theological tradition of the ensuing differentiation between the love for God which is steadfast, and the despairing trust and gradually waning obedience and hope. For some of Klepper's friends, his suicide posed a question that could not be ignored. Recent hymnological-liturgical studies suspect his formula, "Turn not to lament but to praise!" of having merely the psychological dimension of ultimate defeat.

II. Protestantism as product of the intellect and as immutable impossibility of meeting God face to face.

Klepper poses the existential question as to what extent the Protestant reform movement beginning in Central Europe during his time was a theological process of insight, or else a formational process that dissolved a sacramental, liturgically founded world into a world of the intellect per se. For his own life and thought he sought that place where he could find the identity of his vulnerable humanity, the place given by God and not by Protestant formation (or even a deified "Führer"), where he was spoken to and able to hear and yet remain a human being.

Klepper could not accept the possibility that the existential and mental borderline between sin and grace should be obliterated to the degree that it would be entirely in the hands of human beings and their formational processes. This stance determined his outward existence which was anything but a matter of personal conscience. It is in the very objectionable aspects of his life that an energy-laden action reveals itself which in its struggle both to speak and to be silent brings theology and life to a new birth but without forever making its own identity and the identity of the church its theme. The danger of this was that in the end only banalities would be uttered. For the creed of Klepper's hymn texts is language, which is no longer aware of ??? [ask Eller]

Klepper avoided such triteness in his hymns by allowing himself to be drawn into the guilt of the formation of the "German" mind. He neither named the sin by pointing to others, nor did he exonerate himself. Klepper's controversial life can be understood not through history or politics but solely under the aspects of art, hymnology, and liturgics.

III. The spiritual aspect of Klepper's life. The ecclesiastical year as linguistic coherence.

When Klepper, who had lost all career prospects because of his wife's being Jewish, he was offered the editorship of an anthology of Christian lyrics. In this connection he wrote his first hymn in 1935, the theme of which is the ecclesiastical year. Stanzas 2 and 7, which are almost programmatic, are quoted in this paper. Here, as in all his poems, Klepper shows that the reciprocal reflection of the years of human life and the ecclesiastical year is a theo-logical testing of language which manifests itself only in the process of speaking and singing (*Gestalt*). Thus, side by side with the *Gestalt* of secular orders there becomes manifest a divine one in all its due power.

IV. The reality of our language. Christian existence as artistic existence.

Because of the external constraints on his creativity, Klepper's theological and aesthetic writings are open to various interpretations and misunderstandings. Entries in his diary witness to the fact that he was fully aware of jeopardizing his existence as poet by writing theology in verse. In his view, linguistic expressions, whether literary or theological, do not produce an artificial world but are equally exposed to either being or nothingness. Both in speaking and in silence, human beings are confronted with their lives and the world. What matters is a twofold dialectic between speaking and silence - the level of language - on the one hand, and living and dying - the level of actual existence - on the other. Klepper's critical theory of literature and theology precludes a mingling of the two aspects of this twofold dialectic.

V. From lament to praise. Or: How our damaged life is saved.

That in Klepper's hymns which might seem to be theology in verse is in actuality a hymnological-liturgical reformulation of significant traditional theological concepts into words of comfort. This new form defines the source of strength for living: it is the work of human beings, be it suffering or compliance, transformed into comfort, a comfort which arises without human help. In Klepper's reformulated words of comfort, the Holy Spirit is in the prayers of human beings the first person, perhaps even the "action," of the divine Trinity. The Holy Spirit does not replace the bad with the good but rather fills the gaps of what is wanting (the good, happiness, possessions). In the Spirit of God as a Comforter, human beings find what they cannot always be themselves, namely, the place of existential change, the place of reassurance and identity in their own personal history. Not only the world, but also one's personal life is as it is. Our Savior affirms that by granting in-sight, taking part, taking our place, both in our being and our nothingness, in living and in dying.

The action of the Spirit and of Jesus Christ is not subject to randomness. It allows reassurance, indeed, forms of "public" reassurance in tradition, in the form of public worship of the churches of the Reformation. God meets us in the transitional passages of life if we ask for it. "Lament" is the sound of the sighing creation; "praise," the sound of the church awaiting her God, now and in eternity.

VI. Summary and outlook.

Klepper represents a century of Protestant singing in continuity and discontinuity. His texts and their historical and systematic place are a challenge to make the plurality of the hymnal, *Evangelisches Gesangbuch* (EG), viable again and again; not by trivializing it as a "democratic" medley of popularly understood "democratic" possibilities, but by using it as something that is musically and theologically intelligible, ultimately elevating it to the level of discourse. By this definition, the discussion of Klepper's work does not result in a judgment of taste but in the proposal to accept the trite, not just as a form of decadence but to test it as hymnological category of the new and newest song.

Thus, in the sense of one possible heuristic question, justice would be done both in respect to the self-understanding of the new church song since the 1960s, which called for a break with the theological and musical tradition of the Protestant chorale, as well as to the mandate - since with the publication of the EG that hymnic heritage had become canonized - to include it among the forms of Protestant singing.

Anmerkungen

1. Im *Evangelischen Gesangbuch* (EG) sind im Stammteil zwölf Lieder und Gesänge aufgenommen, im Württembergischen Regionalteil z.B. darüber hinaus ein weiteres Lied.

2. Das Neujahrs Gedicht "Von guten Mächten treu und still umgeben" wird in der Württembergischen Ausgabe des EG im Stammteil unter der Nummer 65 in der Form des Evangelischen Chorals mit Melodie und Satz von Otto Abel geboten, im Regionalteil unter der Nummer 541 als Pop-Song mit Melodie von Siegfried Fietz und Hinzufügung von Harmoniezeichnungen. - Ein anderer Bonhoeffer-Text, "Menschen gehen zu Gott in ihrer Not," ebenfalls im Württembergischen Regionalteil als Nummer 547 dargeboten, wurde von dem bedeutenden zeitgenössischen Komponisten Dieter Schnabel vertont.

3. Einen zusammenfassenden Eindruck von Kleppers Lebensweg und Werk auch in seinen befremdlichen Hinsichten vermittelt erstmals eine Biographie: Rita Thalmann, *Jochen Klepper. Ein Leben zwischen Idyllen und Katastrophen* (München, 1977). -- Eine kleine Einführung in Kleppers Leben und Werk zum Verständnis der Kirchenlieder bietet Benno Mascher, *Jochen Klepper. Dichter der christlichen Gemeinde* (Stuttgart, 1977). -- Martin Rößler beschreibt Lebensweg und Werk Kleppers eher unter dem Gesichtspunkt der theologischen Deutung in seinem Buch *Liedermacher im Gesangbuch*. Bd. 3 (Stuttgart, 1991), S. 164-205.

4. Bonhoeffer gebraucht den Begriff in einem Brief vom 30. April 1944. In: Dietrich Bonhoeffer, *Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft*, hrg. von Eberhard Bethge. Lizenzausgabe (Gütersloh, 1978), S. 132.

5. Jochen Klepper, *Unter dem Schatten deiner Flügel. Aus den Tagebüchern der Jahre 1932-1942*, mit einem Geleitwort von Reinhold Schneider, hrg. von Hildegard Klepper, Auswahl, Anmerkungen und Nachwort von Benno Mascher (Stuttgart, 1956), S. 998.

6. Ebd., S. 1133.

7. Vgl. Thalmann, a.a.O., S. 370.

8. EG 16,1.

9. EG Württemberg, 539,1.

10. EG 379,1.2.

11. Reinhold Schneider schreibt im Vorwort zu Kleppers Tagebüchern (a.a.O., S. 13): Klepper "war an eine Stelle genötigt worden, von der niemand zurückkehrt - und also können die Lebenden nicht urteilen über die Entscheidung, die er dort vollzog. Uns geht nur an, was vor diesem Geheimnis liegt, dem letzten Ich und Du zwischen dem Menschen und dem furchtbaren Vater - diese unsere schlimme Wirklichkeit, unsere Schuld, die Verhärtung der Herzen." -- Kurt Ihlenfeld formuliert in seiner Gedenkrede zum fünfzehnten Todestag Kleppers, später unter dem Titel "Eine preußische Tragödie" veröffentlicht: "Wir haben wirklich alle Veranlassung, einem derartigen in Jahrhunderten kaum einmal sich einstellenden Phänomen (nämlich eines kaum noch deutbaren Schicksalszwanges) unsere Aufmerksamkeit, unser Nachdenken zu widmen. Hat hier doch eine

Art von umgekehrtem Dambruch stattgefunden, sind in die sorgfältig und vorsichtig nach allen Seiten hin abgeschirmte und abgedämmte Bahn der Kunst die tosenden Wasser der Geschichtskatastrophe eingedrungen - alle mühsam gewonnene Ordnung, alle ästhetischen Prinzipien, poetischen Kategorien brutal überschwemmend." In: Kurt Ihlenfeld, *Freundschaft mit Jochen Klepper* (Witten und Berlin, 1958), S. 24.

12. Rudolf Hermanns, des Breslauer Lehrers, im Geist des konservativen Luthertums stehende Luther-Interpretation und auch der lebenslange Kontakt zum späteren Greifswalder Professor hat Klepper tief geprägt. Die politische und kirchenpolitische Haltung der "Bekennenden Kirche" dagegen erfüllt ihn mit kritischen Gefühlen: "Es bestätigt sich immer mehr, daß viele Pastoren der 'Bekennenden Kirche,' zu der wir in dieser bitteren Spaltung halten müssen, Märtyrertheater von übelster Abgeschmacktheit vollführen." (Thalmann, a.a.O., S. 106, 125). -- Noch eine andere Dimension und Qualität, die vielleicht wirklich nur psychologisch zu verstehen ist: als Fiktion, so Frau und Stieftochter doch noch retten zukönnen, eröffnen Texte aus der Phase des Militärdienstes in Rußland, gesammelt im Kriegstagebuch. Thalmann urteilt: "Unbedenklich und fügsam hat sich Klepper auch als Schriftsteller in Reih und Glied eingefügt - und zeigt sich damit literarisch unter seinem Niveau" (ebd., S. 309). -- Vgl. auch Heinz Grosch, *Nach Jochen Klepper fragen. Annäherungen über Selbstzeugnisse. Bilder und Dokumente* (Stuttgart, 1982); sowie: *Der du die Zeit in Händen hast. Briefwechsel zwischen Jochen Klepper und Rudolf Hermann*, hrg. und kommentiert von Heinrich Assel (München, 1992) und *Jochen Klepper, Briefwechsel 1925-1942*, hrg. von Ernst G. Riemschneider (Stuttgart, 1973). -- Die von mir entdeckte und die Argumentation dieses Aufsatzes tragende literaturtheoretische Linie von Äußerungen Kleppers wäre - auch - auf der Ebene der zeitgeschichtlichen Untersuchung von Existenzentwürfen mit "Zeugnischarakter" zu sehen, die Joachim Mehlhausen gefordert hat in "Zur Methode kirchlicher Zeitgeschichtsforschung," *Evangelische Theologie* 48 (1988): 516.

13. *Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelische Landeskirche in Württemberg*. 1. Aufl. (1996), Nr. 539,5.

14. EG 532,3.

15. Nach der vergeblichen Suche, die Herkunft von Kleppers Formel historisch, nicht nur werkgeschichtlich, zu klären, kommt Jürgen Henkys zu dem Schluß: "Jeder theologische Ansatz über das Verhältnis von Klagelied und Vertrauenslied stößt an seine Grenze, wo wir es mit dem

Schaffensprozeß selbst zu tun bekommen - und also mit einem je unverwechselbaren Menschen, der eben darin kämpft oder seinen Tod annimmt." In Jürgen Henkys, "Lob ohne Klage? Zu einer Problemspur im Werk Jochen Kleppers," *Heft 26/96* der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der Evangelischen Kirche Deutschlands, S. 34f. Der "Schaffensprozeß" Kleppers als Künstler intendiert, wie wir noch sehen werden (Abschnitt IV), in jedem Falle eine - hymnologisch, literarisch und systematisch-theologisch zu beschreibende - Form, mit der sich Klepper von der theologischen und literarischen Tradition abgrenzt.

16. Vgl. Anmerkung 11.

17. Die wenige Jahre nach Kleppers Tod verfaßte Stuttgarter Schuld-erklärung vom 18./19. Oktober 1945 muß auch unter diesem Aspekt gelesen werden: "... wir klagen uns an, daß wir nicht mutiger bekannt, nicht treuer gebetet, nicht fröhlicher geglaubt und nicht brennender geliebt haben."

18. Der "deutsche" Bildungsprozeß des menschlichen Geistes sieht diesen Prozeß dort, wo er sich im Zenit seiner produktiven Entwicklung selber ansichtig wird, sehr klar. Im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 22, Spalte 725 findet man wichtige Beispiele: "das schöne wort menschenliebe ist so trivial worden (Herder); ein trivial gewordenes wort, welches alle schulknaben jetzt nachplappern (Immermann); das allzu leichte und durch predigten und religionsunterricht sogar trivial gewordene neue testament (Göthe)" usw.

19. Auf diesen Sachverhalt hat die sog. Gott-ist-tot-Theologie hingewiesen; sie wollte nicht etwa - wie ihr unterstellt wird - den Tod Gottes als banale Tatsache behaupten. Sie geht vielmehr davon aus, daß unser Gebrauch des Wortes "Gott" längst zur Verstandesfunktion geworden ist. Nicht von ungefähr heißt das Einleitungskapitel des Buches von Dorothee Sölle "Unterwegs zur Identität." In: *Stellvertretung. Ein Kapitel Theologie nach dem "Tode Gottes"* (Stuttgart, Berlin, 1965), S. 7ff.

20. Thalmann, a.a.O., S. 67.

21. Ebd., S. 49.

22. Rößler, a.a.O., S. 176.

23. Jochen Klepper, *Kyrie*, 11. unv. Aufl. (Witten und Berlin, 1960), S. 21 und 23.
24. Diese Unterscheidungen trifft Klepper in seinem Aufsatz "Das göttliche Wort und der menschliche Lobgesang," erschienen in Kurt Ihlenfeld, Hrg., *Buch der Christenheit* (Berlin, 1939).
25. Klepper, *Kyrie*, S. 21.
26. Klepper, *Tagebücher*, S. 1036.
27. Ebd., S. 55.
28. Rößler, a.a.O., S. 191. Vgl auch Kurt Ihlenfeld, *Freundschaft mit Jochen Klepper* (Witten und Berlin, 1958), S. 45ff.
29. Jochen Klepper, *Briefwechsel 1925-1942*, hrg. von Ernst G. Riem-schneider (Stuttgart, 1973), S. 44.
30. Ebd., S. 45.
31. Klepper, *Tagebücher*, S. 51f.
32. Dies gilt - mutatis mutandis - auch für Töne und ihren erklingenden Zusammenhang. Sonst könnten Kirchenliedtexte nicht sachgemäß vertont und gesungen werden. Als schmückendes Beiwerk wäre eine Melodie bloß artifiziell. - Sehr schön bringt dies das Thema der "1. Internationalen Woche für neue Orgelmusik Trossingen" (Künstlerische Leitung: Prof. Christoph Bossert) zum Ausdruck: " ... ALS SEI KLANG EIN WESEN ..." Der Klang ist nicht bloß Klang. Er steht zwischen Sein und Nichts und offenbart so das Wesen ... unserer Existenz.
33. Ihlenfeld, a.a.O., S. 45.
34. Siehe Anm. 29.
35. EG 532.
36. Vgl. Kleppers Grundaussage eingangs.
37. Vgl. Abschnitt I.

38. Vgl. Anm. 15.
39. EG Württemberg, S. 1641.
40. Titel der pastoraltheologischen, soziologisch fundierten Untersuchung von Paul Michael Zulehner, *Religion nach Wahl* (Wien, Freiburg, Basel, 1974).
41. Martin Rößler, "Prospekt eines Projekts" in: *Auf dem Weg zum neuen Evangelischen Gesangbuch, EKD-Texte 36* (Hannover, 1990), S. 12.
42. Ebd., S. 9f.

Musik in der Hand des Menschen. Eine Anfrage an die christliche Popularmusik in Form einer Predigt.*

Wolfgang Kabus

Liebe Kollegen!

Heute zur Predigt einige Gedanken zu unserem Tagungsthema "Musik - Mensch - Gott"! Mir scheint, um unsere gute Sache gibt es Dinge, die können wir nur als theologische Rede formulieren. Es geht mir um zwei Denkansätze, an die wir uns immer wieder gegenseitig erinnern müssen. Ich möchte damit einen kleinen Beitrag leisten zur Diskussion um die christliche Popularmusik.

1. Musik - eine anthropologische Notwendigkeit.

An den Anfang stellen wir eine Erzählung von Magda von Hattingberg - geschrieben von einer Deutschen, die die Gaben der Zivilisation und Industrialisierung kritisch hinterfragt. Sie heißt: "Konzert in den Steppen."

Ein Freund, der vor dem Kriege jahrelang in Rußland gelebt hatte, erzählte mir folgendes Erlebnis:

Moskau veranstaltete einmal ein großes Sängerfest. Aus allen Teilen des Landes sollten die Mitwirkenden zusammentreffen, aber es waren nicht etwa Gesangsvereine [und Profis], die mit Fahnen und Ehrenzeichen kommen wollten. Es waren Landleute, Arbeiter und Handwerker, die keinem Verein angehörten, denn in Rußland hat das Volk die Gabe des Gesanges in sich und ist nicht durch besonderen Musikunterricht gebildet, hat auch keine rechte Lust zur Vereinstätigkeit wie vielleicht der mitteleuropäische Mensch. Fast jeder Russe ist von der Natur mit einer herrlichen Stimme gesegnet, und er singt, wie der Vogel singt, in reiner tiefer Ursprünglichkeit. ... Diese erstaunliche Begabung wird kaum ein anderes Volk der Welt aufweisen können - die Italiener etwa ausgenommen - aber was die Schönheit der Stimmen angeht, haben die Russen nicht ihresgleichen.

Dieses Sängerfest nun sollte Leute aus den verschiedensten Gegenden des Landes zusammenführen, und alle Teilnehmer kamen in der Tracht ihres Bezirkes, in bunten gestickten Kleidern, mit seltsamen Kopfbedeckungen, manche mit Instrumenten, auf denen sie zu spielen und ihren Gesang zu begleiten pflegten. In einer Volkshalle fanden die Proben statt. Manche

* Gehalten auf dem Jahreskongreß der AGM (Arbeitsgemeinschaft Musik in der evangelischen Jugend e.V.) im Haus Villigst, January 1996.

Leute, die aus ein und demselben Ort stammten, hatten sich zu einem Chor zusammengetan, andere trugen ihre Lieder allein vor. Unter ihnen fiel ein junger Mensch auf, der so wunderbar sang, daß die Zuhörer davon tief ergriffen wurden. In einer Pause trat ich auf ihn zu und fragte ihn, woher er komme.

"Erlaube mir zu sagen, Väterchen, ich komme von überall," erwiderte der junge Mann. "Wir sind Nomaden und leben in der Steppe."

"Es muß für dich sonderbar sein, auf einmal vor so vielen Menschen zu singen," sagte ich.

Aber er schüttelte den Kopf. "Ich habe noch nie so wenig Zuhörer gehabt," antwortete er und wies auf das Publikum, etwa sechshundert Menschen, die als eingeladene Gäste bei der Probe anwesend waren. "Erlaube mir, Väterchen," fuhr er fort, "ich mache es so: wenn ich allein in der Steppe reite und der Himmel ist über mir und das Gras duftet, da muß ich singen. Aber ich bin ganz allein, denn soweit ich sehen kann, sind keine Menschen, bis zum Himmelsrande ist alles leer. Für wen sollte ich singen? Für mein Pferd? Es versteht mich, aber ein Tier ist zu wenig für all die schönen Lieder. ... Nun, was glaubst du, Väterchen, soll ich tun? Wir bleiben stehen, das Pferd und ich, und dann schreie ich - aah -so laut ich nur kann. Glaube mir, viele Werst in der Runde kann man es hören. Und ich schreie und schreie, bis ich aus der Ferne Reiter kommen sehe. Dann weiß ich, sie haben es vernommen. Denn alle Nomaden, die in der Steppe reiten, wissen, daß ich schreie. "Keiner hat solche Stimme wie Fjedor Petrowitsch," sagen sie. Und alle freuen sich, denn wenn ich schreie, wissen sie, daß ich sie rufe, weil ich singen will. Die es hören, rufen wieder andere, die noch weiter sind, herzu, und auf ihren Pferden galoppieren sie bis zu mir. Sie stellen sich in Kreisen auf, oft sind es so viele, daß ich die Köpfe gar nicht zählen könnte, denn ich kann nur bis tausend zählen, aber das reicht noch lange nicht aus. Und wenn sie alle da sind, singe ich das schöne Lied von den "Drei Tauben und den drei Falken" oder vom "Abend an der Wolga" oder vom "Wunder der Gottesmutter in Kasan" oder das traurige von "Lisa Michailowna," die den Aljoscha liebte und so jung sterben mußte. Viele weinen dann und oft muß ich auch weinen, daß ich gar nicht weitersingen kann. Aber es gibt auch lustige Lieder vom Helden Alexei und seinen Abenteuern. Wenn ich das singe, klatschen alle in die Hände und rufen: "Weiter, weiter!" und lachen und klatschen, bis ich alle die vielen Strophen zu Ende gebracht habe.

Ich wagte eine unvorsichtige Frage: "Da verdienst du wohl auch ein schönes Stück Geld, wenn du für so viele singst?"

Fjedor Petrowitsch machte große Augen: "Väterchen, was soll ich verdienen dafür, daß ich eine Freude habe? Ich danke ihnen und sie sagen: 'Singe bald wieder, Fjedor Petrowitsch, und rufe uns.' Dann reiten sie fort und ich reite auch fort, zum Lager oder sonst, wohin ich Lust habe. ..."

Eine herrliche Erzählung und höchst aktuell! Es geht hier um Musik, die Freude macht - sich selbst und anderen; die Lebenshilfe bedeutet, Lebensqualität schafft, vielleicht sogar Sinn stiftet. Goethe bringt unseren Gedanken auf folgenden Nenner: "Wer Musik nicht liebt, verdient nicht, ein Mensch genannt zu werden. Wer sie nur liebt, erst ein halber Mensch. Wer sie aber treibt, ist ein ganzer Mensch."²

Das heißt mit anderen Worten: Musik gehört zum menschlichen Leben - nicht als Zierleiste, sondern als attributive Notwendigkeit. Zu diesem Thema ließen sich Zitate ohne Ende benennen, von Konfuzius über Napoleon bis zu Weizsäcker: Musik als unentbehrlicher Begleiter des menschlichen Daseins!

Denken wir noch einmal an Fjedor Petrowitsch und den Scopus unserer Legende: Die Frage des westeuropäischen Erzählers nach dem Geld - "Da verdienst du wohl auch ein schönes Stück ... , wenn du für so viele singst?" - kann der Nomade nur mit großen Augen quittieren; er versteht sie nicht. Sie verkommt in unserer Erzählung zur Belanglosigkeit, wird zu einer penetranten, ja unangemessenen Zumutung: Das Wesentliche des Lebens ist nicht bezahlbar!

Wie arm ist doch der Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts und besonders der Deutsche geworden, bei dem sich alles rechnen muß; und der sich dann wundert, wenn er erlebt, wie sich der Lebenssinn so nicht kalkulieren läßt. Geld ist keine Lösung! Geld allein macht zwar nicht unglücklich, aber: ist es nicht erstaunlich, wieviel man verlieren kann, ohne ärmer zu werden und wieviel Geld ein anderer macht und dabei immer erbärmlicher wird? "Väterchen, was soll ich verdienen dafür, daß ich eine Freude habe? (Und die anderen auch!) Ich danke ihnen (nur) und sie sagen: 'Singe bald wieder, Fjedor Petrowitsch, und rufe uns.'"

Das ist der entscheidende Satz. Hinter dieser Bitte steht nicht nur die Achtung vor dem, der so bewegend und lebensnah singt - also geistige Werte vermittelt und Lebenssinn stiftet - sondern vielmehr die Einsicht in die Notwendigkeit dieser scheinbaren Zwecklosigkeit: Musik! Man sammelt sich in der Wüste, um einfach dazustehn - im Kreise, etliche tausend - um zuzuhören und sich zu freuen. Weiter nichts! Und dann? Kein Hut wird herumgereicht, keine deutsche Klapperbüchse, auch keine kirchliche. Statt dessen sagen sie alle nur: "Singe bald wieder ... und rufe uns." Das ist das Bedürfnis der Steppenbewohner. Sie sind noch Menschen.

Die hier beschriebene Funktion der Musik ist so alt wie die Menschheit selbst. Wir erinnern uns an Jubal.

Meine lieben Kollegen! Die AGM hat uns gerufen, weil zuallererst wir selbst diesen Dienst der Töne aneinander brauchen. Bach nennt das "Recreation des Gemüts."³ Wir stehen im Kreise, vergleichbar den Nomaden in der Steppe und die Musik läßt uns Hörer und Spieler zugleich sein. Ich höre, also bin ich? Ich spiele, also bin ich? Bestimmt wäre es so gut! Musik als Freundin an meiner Seite, Musik für mich!

Da sind aber auch die anderen: die, die zuhören wollen, mitlachen und mitkatschen, vielleicht auch mitweinen und mitbeten; die Jungen, die Alten, die Bands, die Chöre, die Kids, die Teenies, die Glaubenshelden und die Glaubensnieten, die Zweifler und die Frommen, die Süchtigen und

die Satten. Auch sie stehen mit uns im Kreise - sicher viel ungeordneter und individualistisch überreizter als die Nomaden der Steppe. Aber sie warten auf Antwort; auf eine Antwort, mit der sie wieder eine kleine Wegstrecke leben können. Unsere Musik hat diesen Samariterdienst über Jahrtausende getan und wird ihn auch weiterhin leisten, wenn wir uns darauf einlassen.

Hat Luther nicht recht, wenn er "musica" als Trösterin begreift,⁴ als Seelsorgerin par excellence? Kaum eine Zeit hat das so stark empfunden wie wir heute: siebzig bis achtzig Prozent aller Jugendlichen leben mit ihrer Musik wie mit einem guten Helfer, manche sogar wie mit einem Lebensretter. Musik gehört zu ihrem Intimbereich.

An einer uralten Hausorgel steht der Spruch: "Die Musik allein die Tränen abwischt, die Herzen erfrischt - wenn sonst nichts hilfreich will sein."⁵

Das ist das Eine um die Musik: sie gibt uns eine Weite, in der wir ohne Angst leben können.⁶ Das ist aber nicht alles, jedenfalls nicht für einen Christen.

2. Musik - eine theologische Notwendigkeit.

Psalm 98, dieser bekannte, aber eben bedeutsame altisraelitische Text, wirkt wie ein Kontrapunkt zum Bisherigen, wie ein Achtungszeichen, eine Mahnung gegen eine falsch verstandene Musikanthropologie, etwa: Musik in der Hand des Menschen als Besitz, als Mittel, als Macht. "Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder" (Vers 1). Das sind andere Töne, nicht die unserer Legende. Haben wir jetzt den Mut, gerade diesen Text nicht für, sondern auch einmal gegen uns zu hören.

"Macht Musik, immer wieder neu, denn er tut Wunder!" Es scheint mir, das ist das Tiefste, was je über das Singen und Spielen gesagt wurde. Vom Menschen ist gar keine Rede. Es geht um den, der Wunder tut. Musizieren hat ganz offensichtlich mit dem göttlichen Wunder zu tun, ist Antwort auf das Wunder. Ist es nicht bezeichnend, daß überall da, wo Gott erlebt wird, der Hymnus wie von selbst aufblüht?

Wir denken an Paulus und Silas im Kerker: sie singen, daß trotz der dicken Mauern die Mitgefangenen zuhören können.

Ich denke an Bombennächte im schwankenden Luftschuttkeller (sie gehören zu meiner inneren Biographie; ich kann sie nicht vergessen): da beugen sich Mütter schützend über das Neugeborene und singen "Großer Gott, wir loben dich"! Lob aus der Tiefe einer ausgelieferten menschlichen Existenz!

Oder: ist es nicht bezeichnend, daß überall da, wo neue Gemeinden entstehen, sie als singende Gemeinden entstehen, in Neuseeland genauso wie in Afrika?

Singet, spielt dem Herrn, denn er tut Wunder! Wer im Wunder lebt, wer es in seinem Leben stetig aufs neue erfährt, der muß davon singen und sagen. Und wer sich nicht mehr wundern kann, dem vergeht die Lust am Leben genauso wie am Ton. Luther formuliert:

Denn Gott hat unser Herz und Mut fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, welchen er für uns gegeben hat zur Erlösung von Sünden, Tod und Teufel. Wer solches mit Ernst gläubet, der kann's nicht lassen, er muß fröhlich und mit Lust davon singen und sagen, daß es andere auch hören und herzukommen.⁷

Es war im Juli 1995. Zwei Urlauber lesen das Hinweisschild "Zu den Chagall-Fenstern in St. Stephan." Chagall-Fenster in Mainz? In Jerusalem - ja, in New York - ja, in Frankreich - ja, in Zürich - ja, aber in Mainz? Das war ihnen neu. Sie laufen, sie eilen, sie rennen ... und betreten den Kirchenraum, bekommen den Mund nicht wieder zu; sie staunen ... und sie schweigen. Es verschlägt ihnen die Sprache: "Wundern live" -- sie stehen wie vor einem Wunder! Vor ihnen die letzten Arbeiten des greisen Juden, in einer lutherischen Kirche, in einem pogromgesättigten Deutschland.

"Singende Farben" meint die Kunstwissenschaft;⁸ singende Farben für David, Abraham und Rebekka, für Gott-Vater und Gott-Sohn: blau - grün. Die beiden Urlauber schauen das Wunder "Marc Chagall"; sie schauen seine Antwort auf Gottes wunderliches Tun.

Liebe Kollegen! Technik, etwa die eines Computers, ist erstaunlich, aber rational erklärbar. Vor dem Wunder der großen Kunst versagen unsere Worte: Bach, Mozart, Barlach, Chagall, Silbermann. Wenn du meinst, du hast sie im Griff, entgleiten sie deinen Händen - und du beginnst von vorn. Es gibt Dinge auf der Welt, über die kann man nicht reden. Sie sind größer als unsere Wortmöglichkeiten.

Nochmal zurück zu Psalm 98! Konnte unsere Legende um Fjedor Petrowitsch noch einen menschlichen Zweck um die Musik reklamieren, so sind wir mit dem Gedanken des Wunders ganz in die Irrationalität verwiesen: der Unfaßbare verlangt - zunächst ganz um seinetwillen - : singet, spielt - ständig neu - vor mir, denn ich bin der, der Wunder tut.

1975 erschien ein Buch, das hat unter Theologen Furore gemacht: Rudolf Bohren, *Daß Gott schön werde. Praktische Theologie als theologische Ästhetik.*⁹ Das Denkmodell des Verfassers ist etwa so: "Gott wird schön" in seiner Gemeinde, in der Geschichte, in der Kunst, weil er

Wunder tut; "Gott wird schön" in dieser Welt, indem er Wunder tut. Hier wird versucht, Gottes Wirken als ästhetischen Vorgang darzustellen. Im Sinne unseres Textes heißt das:

Zum Ersten: Gott ist der Handelnde, der sich Darstellende in seinem Volk. Wir denken an Altisrael, an seine Gemeinde heute: die Psalmen und die fast grenzenlose Hymnodie der Jahrhunderte sind ein beredtes Zeugnis dafür.

Zum Zweiten: Gott ist der Handelnde, der sich Darstellende in der Geschichte. Wir denken an die Wende 1989: wenn auch die Gewitter ausblieben, der reiße Strom, der den Osten gepackt hatte, in unüberschaubare Flüsse umgeleitet wurde, so bleibt das Ganze doch ein unfafßbares Ding: Kerzen gegen Panzer und Kanonen? Ohne Gott geht diese Rechnung schwer auf.

Und schließlich das Dritte: Gott ist der Handelnde in der Kunst. Bach und Haydn, Pepping und Distler, Penderecki und Zappa, John Lennon und Gerhard Schöne - alles große Musik mit einer Schönheit, die von weit herkommt.

3. Musik - "eine hochtheologische Angelegenheit." ¹⁰

Liebe Teilnehmer des AGM-Kongresses! Darf ich jetzt unser Anliegen noch einmal neutestamentlich zuspitzen: wer uns sieht, sollte etwas vom Vater sehen. Und wer uns hört, sollte etwas vom Geheimnis des Wunders Gottes ahnen. Gott will "schön" sein unter uns Menschen, auch in unserer Musik. So singen und spielen wir denn diese Tage hier miteinander, weil es uns Spaß macht und uns hilft. Das zuallererst! Aber was wichtiger ist: wir singen und spielen, weil Gott es so will. Er tut Wunder - und wir dürfen antworten!

Musik ist "maximum, immo divinum donum," ein "sehr großes, ja erlesenes Geschenk Gottes" and die Menschen; so will es u.a. Luther.¹¹

Das alte Bibelbuch aber sagt: "Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder."

Ist wahre Kirchenmusik nicht doch die, "die mehr auf den Vater, den Sohn und den Geist schaut, als daß sie vom Menschen zeugte und redete?"¹² Und in den Worten der Mechthild von Magdeburg:

Ich dachte, wenn ich dich sehe droben,
will ich dir viel von Erdschmerz und Jammer klagen.
Nun aber hat mich, Herr, dein Anblick ganz und gar geschlagen,
denn du hast mich weit über mich und meine Menschlichkeit
erhoben.¹³

Ist dieses Wissen in der Christenheit zu einem vergessenen Glaubensartikel geworden? Ist es im Begriff, in der jungen Generation völlig zu verdunsten? Geht es heute im Singen nur noch um uns? Um das, was mir etwas bringt, was mich befriedigt? Ist denn die einzige Spielregel populären Musizierens der Mensch mit seinem Plausibilitätsanspruch? Der Mensch, das Maß aller Dinge, auch in der gesungenen Theologie? Musik, ein Medium zum Abstarten, sonst nichts?

4. Schluß.

Unser Singen und Spielen geht mit dem Gesicht zum Menschen; das ist gut. Vergessen wir aber nicht, uns ab und zu einmal umzudrehen. Wir könnten sonst leicht das Angesicht des Vaters aus den Augen verlieren. Und das wäre tödlich.

"Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder!" Ich glaube, wir haben keine andere Wahl und keine andere Chance.

Gott segne uns im Singen vor den Menschen, besonders aber im Singen vor dem Angesicht des Vaters.

Er bewahre uns vor dem Irrtum, mit einseitig fixiertem Blick auf den heutigen Menschen nur noch religiös-musikalische Freizeitangebote machen zu müssen und "Feeling" für Glauben zu verkaufen!

Er gebe uns eine tiefe Einsicht in den Dienst der Anbetung mit dem Lied; sie hat die größere Verheißung (wir denken an die Visionen des Johannes!). Darum wollen wir sie recht eigentlich üben. Allerdings ist auch das wahr: "das (gottesdienstliche) Lied hat andere Voraussetzungen als die ahnen, die es von der Zeit gefordert sehen; sehr harte Voraussetzungen. Leicht läßt Gott nicht singen!"¹⁴

Ein nötiger Nachsatz.

Im Nachgang noch einige Gedanken, die den musiksoziologisch-theologischen Hintergrund beleuchten. Sie stellen gewissermaßen die "innere Bühne" des Ganzen dar.

Diese Predigt will an die beiden Koordinaten des geistlichen Singens erinnern - laudatio und aedificatio - und sie in das Weltbild der "postmodernen Moderne"¹⁵ einpassen. Wenn sie besonders die christliche Populärmusik im Blick hat, so wegen ihrer Aktualität.

These 1: Die christliche Popmusik redet expressis verbis von Gott, meint aber das menschliche Erleben. Das ist im historischen Vergleich etwas Neuartiges.

Populärmusik ist heute zu einem Kulturfaktor geworden, den keiner mehr ignoriert. Sie ist Ausdruck eines umfassenden Wandels unserer Gesellschaft, deren Strukturelement das Erlebnis ist. Das Wählen zwischen unendlich vielen Möglichkeiten wird heute weniger durch den Zweck als durch den Erlebniswert bestimmt: Fernsehprogramme, Partner, Konsumartikel, Musik usw. Ja, das Leben selbst ist ein einziges Erlebnisprojekt; Erlebnisorientierung kennzeichnet die moderne Art zu leben. Die Populärmusik spricht genau diese Sprache. Sie ist die Verkleinerung unserer neuen Gesellschaft auf ein handliches Format.

Mit der Bewältigung dieser Veränderungen sind wir noch beschäftigt -in der Kulturwissenschaft genauso wie in der Kirche. Uns wird in steigendem Maße bewußt, wie die Erlebnisorientierung und Alltagskultur nicht nur eine Freizeitphilosophie ist. Ihr Einfluß verändert die Gesellschaft grundlegend, prägt Menschen und Glauben um. Das christliche Singen ist davon nicht ausgenommen. Im Gegenteil: auch die christliche Populärmusik will Erlebnis vermitteln, will Selbstentfaltung trainieren, will die "frei flutenden Emotionen"¹⁶ genießen, will religiöse Begleitung des Alltags sein. Auf diesem Hintergrund ist die Anfrage zu verstehen: Wie hält sie es mit der laudatio? Ist das überhaupt ihr "Ding"? Ist sie so subjektzentriert, daß sie das Stehen coram Deo nicht aushält, auch gar nicht aushalten will? Populärmusik und Anbetung - contradictio in adjecto? Oder wird sie eines Tages "zur Beichte des autonomen Menschen vor dem Nichts"¹⁷

These 2: Christliche Populärmusik ist "psychosomatische"¹⁸ Ausdrucksmusik, Musik coram publico, nicht coram Deo. Darin besteht ihre Größe, aber auch ihre Grenze.

Wie dem auch sei: Von einer Krise des Kirchenliedes zu reden, wäre sicherlich zu voreilig. Es wurde selten so viel Musik gemacht wie heute! Es wäre sicher auch ungerecht, die religiöse Erlebnisqualität grundsätzlich zu verdächtigen; vielleicht brauchen wir doch mehr "Mut zum emotionalen Musizieren."¹⁹ Die Einbuße der Anbetung allerdings ist für die Kirchenmusik eine existentielle Frage. Wie sollen wir damit umgehen?

Summary

This article raises questions about Christian popular music in the form of a sermon which was delivered January, 1996 at the annual congress of the Arbeitsgemeinschaft Musik in der evangelischen Jugend, e.V.

Attention is called to the two components of spiritual song - "laudatio" (praise) and "aedificatio" (edification), fitting them into the world view of "postmodern modernity." The focus is especially on Christian popular music because of its topicality.

Thesis no. 1: The words of Christian pop music speak of God but their meaning is personal experience. In historical perspective, this is something new.

Popular music today has become a cult factor which cannot be ignored. It is an expression of a profound change in our society, the structural element of which is personal experience. Today the choice among innumerable possibilities is determined less by their purpose and use than by their value as experience, which is true for television programs, partners, consumer goods, music. This focus on experience characterizes the modern life style and popular music speaks this very language. It is the reduction of our new society to a manageable size.

These changes are posing challenges both in study and research in the humanities as well as in the church. The fact that the focus on experience is profoundly changing society, human beings, and faith is becoming increasingly clear. Christian singing is no exception to this, quite the contrary. Like the other factors, Christian pop music also aims at experience, personal identity, the enjoyment of free-floating emotions, and being the religious companion in everyday life.

Against this background the question arises: where does "laudatio" come into all this? Is that actually its "thing"? Is it not so subject-centered that it cannot, or will not, endure standing before God? Popular music and praise - is it a contradiction in terms, or will it one day turn into "the confession of the autonomous human being before Nothingness?"

Thesis no. 2: Christian popular music is "psychosomatic" expressive music, music in the presence of the public, not before God. That is its greatness but also its limitation.

However, it is premature to speak of a crisis in hymnody. Hardly has there been a time before when so much music was made as today. It would also be unfair to suspect on principle the quality of religious experience; perhaps we do need more courage to put more emotions into our music making. However, the loss of praise is an existential question for church music. How are we to deal with that?

Literaturnachweis

1. Magda von Hattingberg, zit. nach Alfred Stier, *Lobgesang eines Lebens* (Kassel, Basel, Paris, London, New York, 1964), S. 283.
2. Johann Wolfgang von Goethe, zit. nach Walter Supper, *Der Kleinorgelbrief* (Kassel und Basel, 1962), S. 24.
3. Johann Sebastian Bach, zit. nach Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*. Bd. 2 (Wiesbaden, 1962), S. 24.
4. Martin Luther, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 5 (Weimar, 1883-1954), S. 182. Vgl. auch Bd. 25, S. 273.
5. Zit. nach Alfred Klose, Hrg., *Lob der Musik* (Kassel und Basel), S. 40.
6. Max Piccard, zit. nach Alfred Klose, Hrg., ebd., S. 50.
7. Martin Luther, *Babstsches Gesangbuch* (1545), Vorwort.
8. Klaus Mayer, *Kunstführer* Nr. 523. 10. erw. Aufl. (München-Regensburg: Schnell und Steiner, 1993), S. 6.
9. Rudolf Bohren, *Daß Gott schön werde. Praktische Theologie als theologische Ästhetik* (München, 1975).
10. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, 2. Aufl. (Berlin und Weimar, 1975), S. 330.
11. Martin Luther, *Werke, Kritische Gesamtausgabe Tischreden* Bd. 1. Unveränderter Abdruck Weimar 1967. Nr. 968. -- Vgl. u.a. auch Vorrede zu den "Symphoniae iucundae," WA Bd. 50, S. 368.
12. Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland* (Berlin-Darmstadt, 1954), S. 321.
13. Mechthild von Magdeburg, *Das fließende Licht der Gottheit*. In Auswahl übersetzt von Wilhelm Oehl (Kempten und München, 1911), zit. nach Oskar Söhngen, *Erneuerte Kirchenmusik* (Göttingen, 1975), S. 50.

14. Jochen Klepper, zit. nach *Zeichen der Zeit* (1970): 298.
15. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* (Weinheim, 1987).
16. Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt, 1968), S. 20.
17. Dietrich Schuberth, "Autonomie und Kirchenmusik," *Musik und Kirche* (1962): 162.
18. Hermann Rauhe und Reinhard Flender, *Schlüssel zur Musik* (Düsseldorf und Wien, 1986), S. 20.
19. Reinhold Birk in *Christ und Welt* 16:13 (24. März 1963): 11.

Estonian Hymnody: Its Political and Cultural Context in the Seventeenth Century

Anne Lill

From the seventeenth century onward the development of hymns in the Estonian language can be documented for the first time on the basis of written texts. There is indirect evidence that prior to this Estonian hymns were in existence but their full texts were not available before the second third of the seventeenth century - first in prose and then in rhymed form. These are translations of Lutheran hymns in hymnals and prayer books of the time.

This paper will describe form and content of these hymns. In both these aspects certain changes occurred that gave the hymns of the seventeenth century their specific traits. Their form underwent a transition from prose to metrical versions with the use of end-rhyme; themes include reactions to the political and social events that were taking place at the time.

The developments in form and content of Estonian hymns had their roots in the ideas of the Reformation. The controversy between Protestantism and Catholicism contributed to promoting education and knowledge of the vernacular, one result of which was the creation of the new hymnic forms in Estonian. This went hand in hand with the rapid development in book publishing, establishment of a state system of education, and innovations in the literary genres. Language became an important vehicle in the fight for the idea of Protestantism, because the Lutheran pastors had to preach in Estonian. The learning of the language also led to the publication of grammar books, for example. Lutheran hymns became a part of this process.

One of the effective ways to make the idea of Lutheranism appealing and memorable was to use poetry and singing in the vernacular, which transformed worshippers from being passive listeners to a sermon into emotional participants in the service. This brought with it the need to make the content of the hymns deal with the concerns and expectations of the people. The texts therefore had to address some basic problems of the time and thus the hymns may be indicative of the atmosphere in which they were written.¹

Political and Cultural Background

Historically, the seventeenth century in Estonia was a time of political controversies and fight for domination in the region. Sweden, Russia, and Poland claimed their rights and power over the territory, which had been under German rule and cultural influence for three centuries. Paradoxically enough, the same century that saw devastating wars and disasters in Europe was a period of new and important developments in Estonian cultural history. Most of these were brought to Estonia by people coming from other parts of Europe during the Thirty-Years-War (1618-1648). The creation of the new form of hymn brought with it changes in rural traditions and led to contact with the new European ideas in poetics.

What makes the seventeenth-century hymns special is their direct reflection of the historical events of the time. During the following centuries, no such direct connection can be observed. The hymnals include rubrics dealing with the themes of war, hunger, the plague, and pestilence. Looking at the historical events it is no wonder that in Estonia, the beginning of the seventeenth century was marked by a long-drawn-out war between Sweden and Poland, in the course of which the plague caused the death of two thirds of the population. In mid-century, during the Russian-Swedish war (1657-1661), a similar disaster occurred. Especially devastating was the plague of 1657/58. Reading hymns from the seventeenth century one gets the picture of the most devastating events and their consequences for the people.

On the other side of the coin, hymns influenced the cultural development of seventeenth-century Estonia by becoming an integral part of education and the formation of a literary language. It was a time of great changes in the general cultural atmosphere.²

The creation of the hymnal tradition in Estonia must be seen in connection with the development of a school system for the peasantry and with the spread of education among the population in general. From the second third of the seventeenth century on, the reading abilities of the rural population were tested regularly. The reports of these visitations indicate that hymns were indeed part of education and that considerable attention was paid to singing. During the second half of the seventeenth century an elementary school system was established for the peasantry.

In teaching, the use of four books was mandatory: primer, catechism, prayer book, and hymnal.³ The reformation of the school system in the sixteenth century⁴ had introduced also religious instruction and reading in Estonian. This in turn presupposed and promoted the translation of Lutheran books into Estonian. The first known catechism in the Estonian language - by Simon Wanradt and Johann Koell - was printed at Witten-

berg in 1535.⁵ From the towns, these Estonian books soon reached the rural areas and during the second half of the sixteenth century the peasants were taught by townspeople who came to their localities. By the middle of the seventeenth century the teaching of the peasantry in reading and understanding the sacred books had systematically been spread across the country.⁶ During official visitations representatives of the central government checked the progress in learning and the fulfillment of the general requirement of teaching with the help of primers and the catechism.⁷ The visitation reports reveal that already from the 1640s on there existed primers in the Estonian language.

As the prefaces to the prayer books and hymnals show, some of the more progressive clergymen began to write books for reading at home, some of which contained also hymns. The reason for this was the way the countryside was settled. Peasants lived mostly in remote places, beyond the woods, moors, and bogs, far from any churches. During the long, cold periods of winter or autumn, and during the spring rains they were unable to go to the central villages and settlements.⁸

It may not be a coincidence that along with the catechisms and hymnals there appeared grammars and textbooks for schools. From seventeenth-century hymnals it becomes clear how the knowledge and mastery of the language had to grow before rhymed verse could be composed. The changes in the hymnals had to go hand in hand with a better study of the language.

Paradoxically enough, this progress in learning and especially in writing poetry owed much to the difficult and disastrous times in Western Europe, especially in Germany. From there, but also from Sweden, Finland, and Austria a new generation of learned men moved to Estonia during the Thirty-Years-War. Among them were also four authors of the hymnal of 1656.⁹ They brought with them new ideas which also related to the composition of verses and of songs. Reiner Brockmann (1609-1647), Georg Salemann (b. 1597), and Heinrich Göseken (1612-1681), the founders of Estonian poetry, came from Germany to Estonia during the first half of the seventeenth century. The northern part of Germany and especially Pomerania was the native country for many newcomers who became famous in the cultural history of Estonia, such as Georg Salemann, Joachim Rossihnius, Johann Gutschlaff,¹⁰ and Christoph Blume.¹¹

The Hymnal Tradition in Estonia

During the seventeenth century the possibility of using rhymed verse in Estonian was taken into consideration for the first time. The earlier prose

hymn translations were replaced with rhymed hymns. The use of rhyme was considered a virtuous innovation made possible by the deeper knowledge of the language and more refined use of poetical devices.

There is indirect evidence that hymns were translated into Estonian as early as the middle of the sixteenth century.¹² Quotations from hymns are found in sermons dating from the early seventeenth century. Proper investigation is possible on the basis of nine extant hymnals from that period and of hymns found in prayer books, albeit there in prose versions until the 1630s.

The hymnals of the seventeenth century in Estonia are:

1. *Hand und Haußbuch für die Pfarherren. Ander Theil. Das Gesangbuch.* Von M. Henrico Stahlen (Reval, 1637).
2. *Neu Ehstnisches Gesangbuch* (Reval, 1656).
3. *Neu Eestnisches Gesangbuch* (Reval, 1673).
4. *Wastne Tarto mah Keele Lauulo Rahmat* (Rijan, 1685).
5. *Ehsti-Mah Wehhemb Lauulo-Ramat Tallo-Rahwa Kohli-nink Kirko-Lapsede tarbix.* Rähvli-echk (Tal-Linnas, 1689).
6. [50 hymns (Riga, 1690)]
7. *Tarto-Ma Kele Lauulo-Ramat* (Riga, 1690).
8. *Ehsti-Mah Lauulo Ramat Tallo-Rahwa Kohli nonk Kirriko-Lapsede tarbix* (Tallinas, 1693).
9. *Ma Kele Lauulo Ramat* (Riga, 1694).

Additional information about singing hymns and hymns themselves comes from prayer books and catechisms of the same period. Forty-five prose hymn-translations by Joachim Rossihnius, pastor at Vigala,¹³ are worth mentioning here. Christoph Blume, pastor at Hageri, published three prayer books in Leipzig which contained thirty songs. In addition, songs were used in his books as parts of sermons (up to 180 stanzas!). Part Four of *Hand-, Hauß Und Kirchen-Buch* (1655-1656) contained prayers by Georg Salemann interwoven with songs and prayers in verse form.

In Estonia, the history of hymns begins with hymn translations into Estonian prose. These prose versions were in use at the beginning of the seventeenth century. The first complete hymnal by Heinrich (Henricus) Stahl (1600-1657) of 1637 reflects traces of the earlier tradition used in his own translations as well as in those of his co-translators. The great turning point in hymnody was the publication of the hymnal of 1656 which contained rhymed verses. It was important not only as regards the hymns themselves but also because it demonstrated that Estonian was a language capable of expression in various literary forms.

Hymnals published after 1656 contained hymns in verse form. In respect to language, they are divided into two groups: those in the South-Estonian literary language, also called "Dörptische Sprache" (nos. 4, 6, 7, 9 above) and those in the North-Estonian literary language (nos. 1, 2, 3, 5, 8).¹⁴ These two language centers were competing for the predominance of their respective languages both in use and publications.

Earlier Tradition and the Hymns in Prose Version

The earliest lengthy discussion of the importance of hymns and congregational singing in Estonia dating from 1603 is found in the sermons of Georg Müller (1570-1608), pastor at the Pühavaimu (Holy Ghost) Church in Reval.¹⁵ His sermons are an important document of the time. They touch upon the questions of congregational singing and indicate the difficulties connected with it, such as making the words of the prose hymn translations fit their respective melodies and understanding the meaning of the texts despite the fact that the hymns are sung in the people's own native tongue.

At that time in Estonia, hymns were sung in three different languages namely, German, Swedish, and Estonian. Although no hymns in Estonian have survived from that early period, Müller's sermons document the singing in *maakeel*, the vernacular of the peasants. In his lively style, Müller describes how the peasants would sing in church.

According to him, things were far from perfect. First of all, the people needed to learn to understand what the texts meant. In Müller's parish there was not a single person capable of singing even one song through in proper fashion although the hymns were short. His admonitions give an impression of congregational singing that was more like the discordant bleating of sheep, lacking any comprehension of the words. Perhaps having heard pilgrims and beggars sing in the streets ruined the people's understanding of proper singing with the result that the ears of their listeners would be deafened by the noise.

I have often been mortally ashamed when there were guests from other churches who understand your language and hymns, because they would laugh and say that the people sang in such a strange and awful manner that it was quite impossible to understand whether they were singing according to the Word of God or against it.

Most likely the latter was the case and in all probability the situation in Müller's Holy Ghost congregation was not unusual. As the hymn quotati-

ons in Müller's sermons are taken from the prose versions, it is easy to understand how difficult it must have been to sing while trying to fit text to music.

In the 1630s attempts were made to write rhymed versions of the hymns.¹⁶ In 1637, when Georg Salemann began to compile a hymnal, the first Estonian hymnal, *Hand- und Haußbuch* by H. Stahl, was published which contained in its second part 144 prose translations of hymns. Although this had been given official approval, it found little practical use. The speed with which new, rhymed versions of hymns were published indicates that Stahl's hymnal was outdated even at the time of its publication. This was also true for the prose translations by Rossihnius dating from approximately the same time. Language and style suggest that Stahl had used the materials of earlier versions which had been circulating in manuscript form. In all probability, Rossihnius was relying on the same sources. Both translators' use of the language suggests the existence of an earlier, common tradition.¹⁷

By the end of the seventeenth century the tradition of prose translations was finally over although the first signs of its end had appeared already in the 1650s.¹⁸ The publication of hymn translations using poetic meter and end rhyme is indication of better linguistic knowledge and the wish to take into account the characteristic traits of the Estonian language.

Rhymed Versions of the Lutheran Hymn. The Hymnal of 1656

Georg Salemann, Martin Gilaeus, Reiner Brockmann, and Heinrich Göseken were the first to produce rhymed poetry in Estonian in which the rhythm of the text corresponded to that of the melody.

In the general introduction to *Hand-, Hauß - und Kirchen-Buch* of 1656,¹⁹ bishop Joachim Jhering²⁰ states that previously it had been considered impossible to produce rhymed versions of the hymns. Only two decades earlier, in Stahl's hymnal, hymns were printed in prose form because it was felt that the Estonian language could not be forced into rhymes. Consequently, in those earlier hymn versions, the language was distorted, the length of the sounds did not correspond to their original values, and it was impossible to sing in correct Estonian. Now it was important to make hymns sound familiar, to improve language and form of the texts so that the correctness of the Lutheran faith, as opposed to Catholicism and the pagan religion, could be shown. Although aesthetic considerations may also have been important, Jhering's introduction suggests that the main driving force had been the rivalry between the different religions.²¹

The dedication to the hymnal itself - Part III of the above work - gives the background for the compilation of the book together with statements from the authors about their work. G. Salemann, together with his co-author, R. Brockmann, had provided for the people of the principality of Estonia rhymed versions in their mother tongue to go with old melodies, an undertaking that was considered new and unusual. In an introduction to the "gracious reader" the delicate question of the new hymnal's relationship to the previous one by Stahl is discussed.²² Although the prose hymns by Stahl published in 1637 had been officially accepted and approved, plans to prepare a rhymed version of the hymnal were under way even then and permission to publish had been sought from the consistory to publish new hymns in verse form.²³

Hidden behind these innovations was the struggle for dominance and influence in the conflict between the newcomers and their new ideas on the one hand and the peasantry and their traditions on the other. These questions were discussed with great caution; as the authors say, the new versions were intended to replace only gradually the old prose hymns by Stahl, which were not meant to be discarded as a consequence. But, as it turned out, this is exactly what happened. The authors had sensed the riskiness of altering the old versions and therefore resorted to some sort of excuse. They warned the readers that the new texts were not intended to force upon them a new faith, and that it was not vainglory or the desire for novelty which forced them to write these new rhymed songs (*Reimgesänge*). Rather, their purpose was to make the texts more suitable for singing. The new hymnal was founded on the principle of close relationship between poetry and music, metrics and singing. Neither of these aspects could be of use without the other: singing depended on what the poetry offered and therefore the words of the psalms were marked with musical accents. This hymn book was intended to demonstrate that meter and rhyme were possible in Estonian.

In addition, there existed some rivalry between the authors of the *Hand-Buch* themselves. The dedicatory poem speaks names Salemann before any of the others:

Herr Saleman der erst, Herr Brokmann und der dritte
Herr Göseken und der zugleich tritt in die Mitte
Herr Gile, die sind es die dieses Werk gethan.

In connection with the *Reimgesänge*, the introduction mentions a Catholic catechism written in the South Estonian language by a Jesuit from Dorpat, as further proof of the rivalry that caused form and language of the hymns to be improved.²⁴ The poem dedicated to the authors and the supporters

of the hymnal states that the Jesuit's book in Estonian had been condemned by the Pope some years before.

The fact that rhymed songs were known among Estonians was borne out by the peasants' custom of singing while working in the fields or at home. The hymnal compilers could not say how well this sounded but they had no doubt that it evidenced a natural inclination of the peasantry toward rhyming. It was also important that they could learn to sing these hymns not only in church but also at home.

The hymnal publishers used the rhymed form of the German hymns as their example. The originals of the translations were mostly from the Leipzig hymnal.²⁵ The influence of German poetry and poetics reached Estonia in the 1630s; in this context, the influence of Paul Fleming (1609-1640), who spent a year in Reval and became a friend of R. Brockmann, was significant.²⁶

However, the new hymnal was also criticized by the authors because the new work had its faults and the rhymes were not always perfect. Their admonition to follow Estonian prosody was characteristic of the new approach: short syllables were not to be lengthened and long ones were not to be shortened.

It is worth mentioning that the authors and publishers were quite aware of the importance of their work. The preface contains a dedicatory poem which declares that this book presents Estonia to the world as a land on a par with the other countries; everyone would be amazed at this new thing from Estonia:

Es hat der Deutsche, Schwed und Dähn bißher gesungen
Was unser Luther hat in Reimenband gezwungen:
nun singt auch Ehsten nach in solcher Reimenzahl
worüber Sich die Drei verwundern allzumahl.

The content of the hymnal reflects the historical situation of the time. Some of the hymns are expressions of the innermost feelings and emotions of the people; they are more outspoken and naive than hymns of later times. Many Lutheran hymns dealt with the hardships of war, devastation, and pestilence in order to reflect the feelings of the people and to demonstrate the sympathetic character of the Lutheran faith. In later hymnals, some of these topics, such as the lament over the plague, or prayer to God to end the war, were omitted.²⁷

In a number of songs, sacred concepts and subjects are interwoven with secular themes about everyday troubles and the work of men and women for their survival. There are prayers for rain or dry weather, in which the words for "dry" and "rain" are interchangeable according to the

need of the moment.²⁸ Other prayers are emotional laments about the disasters caused by war when men, women, children in the cradle, and even unborn babies in their mothers' wombs were dying; court-houses, schools, churches were destroyed; and the enemy soldiers were plundering, killing, burning, and raping women.²⁹ The hymns describe the war that had brought hunger, the plague, and pestilence. Pestilence was also called "the rod of God" or simply, "the rod," from the arrows of which there was no escape for young or old.

The hymnal of 1656 became a model for later ones. Only few new hymns were added or old ones omitted in the following editions. The fact that even the hymnals of our own century use some of the seventeenth-century versions illustrates the popularity and influence of this first hymnal in verse form.

Christoph Blume on Verse and Singing

Christoph Blume was pastor at Hageri in Northern Estonia, approximately fifty kilometers from the capital city of Reval. Although he had not himself authored a book of hymns, he deserves closer attention for several reasons. First, his choice of hymns for publication is quite original compared with other seventeenth-century books. Secondly, he paid great attention to the melodies accompanying the hymns. The prefaces to the books he published contain information unique in its kind. His three prayer books of 1666-1667, which he published at his own cost, are the first to have music added to each group of hymns.³⁰ Blume was also the first author to address himself directly to the native population with the purpose of encouraging them not only to read the books but also to sing songs to music. With the aid of music and songs in the vernacular he aimed at bringing the texts of his prayers closer to the people.

Among the seventeenth-century Estonian clergy, Blume was distinguished by his good musical education. He was the only one of his time to study at the Thomasschule in Leipzig,³¹ which he did for six years. The then cantor was Tobias Michael who had succeeded J.H. Schein in 1631.³² Blume was also member of the Music-Capelle in Hamburg to which he had been invited in 1651 by Thomas Selle, an outstanding composer of the seventeenth century.³³

Blume published his first book, *Matthaei Judicis kleines Corpus Doctrinae* (Reval, 1662) ten years after coming to Estonia to live and work in 1652. Four years later he published three books of prayers, sermons, and hymns. These books are quite remarkable for their time. In many respects

Blume had an original approach to literary language, spelling, and the way of expressing oneself in Estonian.

In the introductions to each of his books, Blume gives background and reason for its publication. The first prayer book, *Geistliche Wochen-Arbeit*, contains seventeen hymns (789 stanzas) which are matched with prayers for every day of the week. In the introduction, Blume mentions the "lovely melodies" that are combined with the texts to make the hymns livelier. He also apologizes that the Estonian rhymes are not better and nicer than they are; it had been difficult to rhyme the words because Estonian is a quite *un-excoliret* language and one which always stresses the first syllable. It is obvious from the introduction that the prayers and hymns were intended primarily for the peasants and not the German clergymen. Blume was the first who clearly stated that his readers were peasants.

Blume's second book, *Geistliche Hohe Fäst-Tahg Freude*, contains sermons for four Christian feasts (New Year's, Easter, Pentecost, Christmas). With three hymns for each, there is a total of twelve hymns, and in addition there are 110 stanzas included in sermons. In his introduction Blume comments on the hymns and melodies; it is noteworthy that he also mentions instruments:

der Discant und Bass: so wohl von bekandt- als unbekandten Melodeien beigefüget worden. Vielleicht (wird mancher sagen) sollen die Eesten lernen nach Noten singen? nein! (man möchte inen gestatten das sie aus Büchern läsen lernen) sondern den Music-Liebhabern zum Behuf u. das di Eesten begieriger werden GOTTes Wort zu fassen zumahl wan sie hören das hierbei di Stimme und Instrumenta können gebraucht werden.

The third book, *Geistliche Seelen-Ergötzung*, contains twelve hymns about the suffering of Christ and seventy stanzas included in sermons. According to Blume's introduction, the reason for this book was that because of so much deep mud and severe winter weather many peasants are prevented from attending church. Thus with the help of this book they can read the prayers and sing the hymns at home. Blume also mentions the difficulties in "finding a publisher and music engraver, even though every music-lover knew that the melodies are the souls of the songs." He therefore had to publish this book in his home town of Leipzig.

With this third book Blume introduced the theme that became popular in Europe after the Thirty-Years War namely, the sufferings of Christ and the Seven Words on the Cross.³⁴

Blume's books are outstanding because of the number of hymns contained in them. Together with the hymnal of 1656, they constitute a turning point in the development of metrical hymnody in the Estonian language.

Lutheran hymnody in the vernacular is considered one of the main factors that promoted literacy. It was used in teaching rural populations to read in order to learn hymns and understand their meaning. In contrast to the passive listening to a sermon, singing required active participation. Coupled with the emotional impact of music, singing was effective in propagating the tenets of the Lutheran faith.³⁵ Thanks to its new and memorable form the metrical hymns extended beyond the religious sphere and gave birth to a new metrical form of folk song alongside the old Estonian alliterative verse.³⁶

The birth of the rhymed form was of crucial importance for the cultural life of Estonia. It marked the beginning of Estonian poetry and was connected with the development of the literary language in general. It caused changes in the folk-song tradition, introducing the new form of rhymed folk song based on a syllabic-accentual system.

Conclusion

The importance of Lutheran hymnody in seventeenth-century Estonia was not restricted to its religious impact but became evident also in the establishment of the Estonian educational system. The hymns reflect the historical conditions of their time. The new poetics of verses with end-rhymes was brought to Estonia from Germany and Sweden by people who escaped from the Thirty-Years War raging in Europe. Hymns belong into the general cultural context that formed the Estonian literary language. Through them a new kind of poetry was created and different verse systems were established in Estonia. During the seventeenth century, at a time of great political and religious controversies in the territory of Estonia, it was the Lutheran hymnody that reflected in addition to the religious ideas also the concerns, beliefs, and the mentality that was part of the wider political and social sphere. It made the hymn a cultural and historical phenomenon.

Zusammenfassung

Im 17. Jhdt. läßt sich die Entwicklung des Kirchenliedes in Estland erstmalig auf Grund schriftlicher Texte verfolgen. Die ersten Kirchenlieder waren Prosaübersetzungen lutherischen Liedgutes. Dieser Beitrag schildert die Entwicklung von Form und Inhalt des estnischen Kirchenliedes.

Politischer und kultureller Hintergrund

Nach drei Jahrhunderten unter deutscher Herrschaft und kulturellem Einfluß war das 17. Jhdt. für Estland eine Zeit politischer Streitigkeiten zwischen Schweden, Rußland und Poland um die Vorherrschaft in der Region und eine Zeit der Heimsuchung durch die Pest und andere Nöte. Alles dies spiegelt sich im Kirchenlied des 17. Jhdts. wieder.

Im weltlichen Bereich hatte die Gesangbuchtradition Estlands großen Einfluß auf die Entwicklung des Schulwesens, da das Gesangbuch eines der vier vorgeschriebenen Lehrbücher war. Kirchengenerationen prüften die Kenntnisse der estnischen Landbevölkerung. Religions- und Leseunterricht in der estnischen Sprache führte zu Übersetzungen lutherischer Werke. Katechismen, Gesang- und Lehrbücher, sowie Grammatiken in estnischer Sprache wurden gedruckt.

Zum großen Teil waren diese Neuerungen den Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges zu verdanken. Eine ganze Generation Gelehrter, die neues Gedankengut besonders auf dem Gebiet der Poesie und Literatur mitbrachten, wanderten aus allen Teilen Westeuropas, aber auch aus Schweden und Finnland nach Estland ein.

Die Gesangbuchtradition in Estland

Das 17. Jhdt. sah auch erstmalig die theoretische Erwägung gereimter Verse in estnischer Sprache, deren Anwendung durch bessere Sprachkenntnis und größere Vertrautheit mit Poesie möglich wurde.

Neun Gesangbücher des 17. Jhdts. gestatten eine erste Untersuchung des estnischen Kirchenliedes, ergänzt durch Lieder, die in Gebetbüchern, Katechismen und stropfenweise in gedruckten Predigten erschienen.

Das Gesangbuch vom Jahre 1656 stellt den Wendepunkt in der Geschichte des estnischen Kirchenliedes dar. Es brachte nicht nur die ersten Lieder mit gereimten Versen, sondern war von größter Bedeutung in der Entwicklung des Estnischen als Schriftsprache. Die darauffolgenden Gesangbücher lassen sich nach ihrer Sprache in zwei Gruppen einteilen: solche in der südestnischen Schrift- oder Dörptischen Sprache und solche in der nordestnischen Schriftsprache.

Die frühere Tradition und die Prosalieder

Die früheste Abhandlung über Kirchenlied und Kirchengesang in Estland findet sich in den Predigten des deutschen eingewanderten Pastors in Reval Georg Müller aus dem Jahre 1603. Damals gab es die drei Umgangssprachen Deutsch, Schwedisch und Estnisch, welche Letzteres hauptsächlich von den Bauern gesprochen wurde. Für die Gemeinden bestand die größte Schwierigkeit darin, die Prosatexte der Lieder zu den vorgegebenen Melodie zu singen.

Das erste estnische Gesangbuch von 1637 beinhaltete Prosalieder, aber gleichzeitig waren bereits gereimte Versionen in Vorbereitung.

Gereimte Versionen der Lutherlieder. Das Gesangbuch von 1656

Es war lange angenommen worden, daß sich das Estnische nicht zum Reimen eigne, jedoch bewies das Gesangbuch von 1656 das Gegenteil. Größere Sprachkenntnisse und poetische Fertigkeit führten dazu, bei der Unterlegung der Texte zu den Melodien den Längen und Kürzen des estnischen Vokalsystems Rechnung zu tragen, obwohl die Reimschemata der deutschen Lieder als Vorbild dienten.

Schluß

Die Entstehung des gereimten Kirchenliedes war von entscheidender Bedeutung für das kulturelle Leben Estlands. Es initiierte estnische Dichtkunst, förderte die Entwicklung der estnischen Schriftsprache und schuf eine neue Art des Volksliedes. Die Anstöße hierzu sind dem neuen Gedankengut, das von Flüchtlingen des Dreißigjährigen Krieges aus verschiedenen Ländern Europas nach Estland gebracht wurde, zu verdanken. Das lutherische Kirchenlied ist durch seine Widerspiegelung des Gedankengutes des estnischen Volkes sowohl in der geistlich-religiösen als auch der allgemeineren politischen und sozialen Sphäre als kulturelles und historisches Phänomen zu betrachten.

Die Bedeutung des lutherischen Kirchenliedes im Estland des 17. Jhdts. beschränkte sich nicht auf seinen Einfluß im religiösen Bereich, sondern machte sich auch in anderen Bereichen des kulturellen Lebens geltend.

Anmerkungen

1. The same could be said also of sermons and prayers of the time, although there the leading role of the pastor is more evident. The importance of singing is illustrated by the fact that in order to reinforce the impact of prayers they were put into verse form to make them memorable and easier to understand.
2. The most important cultural and educational developments were the opening of the university in Dorpat (Tartu) in 1632. In 1631, a system of elementary education was established in rural areas. In the cities, *gymnasia* [secondary schools emphasizing the humanities] were opened (1630 in Dorpat, 1631 in Reval). In 1637, Heinrich Stahl published at Reval *Anführung zu der Estnischen Sprach*, the first Estonian grammar; several other grammar books followed later in the century.
3. Lembit Andresen, *Eesti rahvakooli vanem ajalugu* (Tallinn: Valgus, 1991), p. 48. -- The need for reading books at home by the peasantry is mentioned in the preface to the handbook of 1656: people must be able to read prayers by themselves or an instructor ("Paedagogos") must read the prayers for them. Estonians had to learn reading from the published Estonian primers, which were first mentioned in 1641. It is not clear from earlier sources mentioning primers whether those were in the Estonian language or not. The oldest extant Estonian primer dates from 1694. See Endel Annus, "Täiendusi ja täpsustusi eesti vanemale aabitsaloole," *Keel ja Kirjandus* 1989, no. 9: 112.
4. In 1528 the Latin school at Oleviste church, Reval, became a common school with High German as the official language. Andresen, *op. cit.*, p. 16.
5. There is evidence of a Lutheran book printed in Estonian in 1525 at Lübeck, which was subsequently destroyed as the "Lutheran outrage." See *Eesti kirjanduse ajalugu* (Tallinn: Eesti Raamata, 1965), p. 112.
6. The rapid growth of literacy is documented especially during the 1630s. One could even speak of an explosion of book publishing. For example, the handbook of 1632 went through six editions until 1710 with impressions of ca. 20,000. See Uno Liivaku, "Eestlased kui raamaturahvas," *Keel ja Kirjandus* 1991, no. 4: 214-218.

7. Reading ability was unequally spread: in some locations almost everyone was able to read, in others, only a few. In general, at the beginning of the eighteenth century approximately ten percent of the peasants could read. See Liivaku, *op. cit.*, p. 220.
8. This may not have been the only reason for not attending church services. The visitation reports also indicate that the old pagan religion and customs were still prevalent among the peasants. See Johan Kopp, *Kirik ja rahvas* (Lund: Eesti Vaimulik Raamat, 1959), p. 217-230.
9. Georg Salemann, born in Pomerania, came to Estonia in the 1620s and from 1632 held a position at Pühavaimu church.
10. Johann Gutsclaff was the author of *Observationes Grammaticae circa linguam Esthonicam* (Dorpat, 1648), a grammar of the Estonian language written in Latin. He is also one of the first translators of the Bible into Estonian. His manuscript translation of the Pentateuch is preserved in the museum of literature in Tartu.
11. Martin Gillaeus (1610-1686) from Hudiksvall, Sweden was active at the cathedral of Reval from 1636. Reiner Brockmann from Mecklenburg arrived at Reval in 1634 and became professor of Greek at the *gymnasium*. Heinrich Göseken from Hannover came to Reval after graduating from the university in 1637 and was active in the northern part of Estonia, mostly in Kullamaa from 1638 on.
12. On a research project on non-German hymnals, see *Eesti kirjanduse ajalugu*, p. 114-115. No basic research exists on the history of hymns in Estonia. These questions have been dealt with mostly in the context of literary history and the history of language. Various individual articles exist on the hymn as a cultural phenomenon.
13. Joachim Rossihnius, *Südestnische Uebersetzung des Lutherischen Katechismus, der Sonntags-Evangelien und -Episteln und der Leidensgeschichte Jesu*. Verh. GEG XIX (Jurjev, 1898).
14. This division into two languages based on the differences between northern and southern dialects has a long history and broad cultural basis. The vying for dominance affected also the translation of the Bible. As late as the eighteenth century separate grammar books were in use for these two languages.

15. In his sermons, Müller, who had received a good theological education, drew comparisons with ancient times, discussed philosophical problems, and the contemporary situation in Estonia, including war and the plague. Of hymnological interest are his emphasis on the importance of singing hymns and of the need to understand the meaning of the spiritual song. Müller's sermons were edited by Villem Reiman and published as *Neununddreißig Estnische Predigten von Georg Müller aus den Jahren 1600-1606*. Verh. GEG XV (Dorpat, 1891).

16. *Eesti kirjanduse ajalugu I*, p. 130-131.

17. The assumption of a common tradition preceding the early manuscript traditions is based chiefly on morphological and syntactic characteristics common to various seventeenth-century authors. Proof positive could be given only by actual manuscripts or other materials.

18. The works of Christoph Blume show his relative independence from Stahl's use of language. Above all, Blume differs in the use of the definite and indefinite articles as he has a better understanding of Estonian than those who preceded him. See: Anne Lill, "Christoph Blume ja XVII sajandi eesti kirjakeel," *Keel ja Kirjandus* 1988, no. 2: 90-95.

19. The hymnal is the third part of *Hand- Hauß und Kirchen-Buch* (Reval, 1655-1656), with the Small Catechism, and Gospels and Epistles constituting the second and third parts, respectively. The fourth part, "*Etzliche Gebete*," is a prayer book written by G. Salemann, which also contains rhymed prayers and didactic verses based on proverbs.

20. Jhering was one of the most influential and prominent bishops in Estonia. He had come there in 1638 from Sweden and after Stahl's death became the latter's successor. Jhering supported the edition of the new hymnal with its rhymed hymns.

21. Jhering speaks about the lack of the true faith under the papal influence, similar to the hostile attitude toward the papacy on the part of other seventeenth-century authors, such as G. Müller, C. Blume.

22. Stahl was a controversial figure in the cultural history of Estonia. As a person of great power and influence he became the most prominent and productive author of books published during the seventeenth century. He attained to high posts in the ecclesiastical hierarchy, such as assessor of the consistory of Estonia and superintendent of Ingeria and Alutaguse. He

was also instrumental in furthering education and religious studies in order to promote the Lutheran church in Estonia. He was the first to publish several books in Estonian (a Lutheran handbook, hymnal, prayer book, an Estonian grammar, etc.) and may be considered the founder of Estonian ecclesiastical literature. Despite the fact that his mastery of Estonian - as witnessed by his publications - was far from perfect, he had laid a basis for the tradition of an Estonian literary language which was then further developed by his successors in this field. Although Stahl's attempts to make Estonian as similar to the German as possible were later abandoned, thanks to his reliance on the earlier manuscript tradition in his publications, this valuable linguistic source became known and accessible.

23. Herbert Salu, *Zur Entwicklung des estnischen Kirchenliedes im 17. Jahrhundert. - Apophoreta Tartuensia* (Stockholm: Societas Litterarum Estonica in Svecia, 1949), p. 80.

24. This book, *Institutiones esthonica*, attributed to Wilhelm Buccius, was printed at Braunsberg. It contains rhymed texts together with the music in accordance with the rules of poetry and singing. See: Erna Siirak, "Eestikeelse salmi ajaloo XVII sajandil," *Keel ja Kirjandus* 1962, no. 11: 690. -- The dedicational song written by Johan Sebastian Markard, rector of the *Rahtschule* at Reval, recalls past times when the followers of the Pope spread false beliefs:

Kus need Papistit ellasit / Sihn Mahle wannas Aigkas /
Needt walschit Möttet waiwasit / Se Kircko keickes Paigkas.
(Where the Papists lived / in this country in the old days /
the false thoughts troubled / the church everywhere.)

Monks and scholars were also listed among those deceiving their listeners.

25. Jhering praises the verses and rhythms of that hymnal in his introduction.

26. Brockmann's earlier poems date from 1634. When Fleming came to Reval in 1635, it was obviously his influence that stimulated Brockmann to write poetry using various languages, including Estonian. Fleming brought with him the ideas of modern poetics, as well as books on poetry, and books by contemporary poets. In 1658 these books were taken to the oldest library at the Oleviste Church and are now at the library of the Estonian Academy of Sciences. See: Kyra Robert, "Paul Flemingi raamatupärandist Eesti Teaduste Akadeemia Raamatukogus," *Keel ja Kirjandus* 1990, no. 4: 223-228. -- The rhythmical principles of the poetry set forth by Martin Opitz (1597-1639) became the basis of the poetry written in

Estonian. This accentual-syllabic system of poetry which found its full reflection in the middle of the seventeenth century, influenced the later development of Estonian poetry and gave a new, metric form to popular song. See: Marju Lepajõe, "Reiner Brockmann: A Neo-Latin or an Estonian Poet?" In: *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis* (Binghamton, New York, 1994), p. 605-606 (*Medieval and Renaissance Texts and Studies*, vol. 120).

27. The hymnal of 1656 has references to pestilence and diseases (p. 530) and symptoms of disease, such as abscesses (p. 517-518, 546). Part IV of the whole work, the prayer book by Salemann, reflects a closeness and even intimacy when talking about Christ, who is called "brother" (p. 64, 75, 90). Then there are earthy and popular metaphors, e.g., holding on to Christ as a burr clings to cloth (p. 50), and in the dedicatory poem, the heavenly dove is called a lovely heaven-hen. It is also worth noting that the Estonian word for "God" in some case forms (*Jumala, Jumalast*) is often used in Estonian verse of that time with a syncope omitting the middle "a" (*Jumla, Jumlast*), which in later years would be considered inappropriate and even blasphemous. -- Also Blume, in his book of morning and evening prayers and in the appended songs pleads with God to free the town and the land from pestilence, disease, and hunger (*Geistliche Wochen-Arbeit*, p. 8, 32).

28. The author of such a prayer is R. Brockmann; see the hymnal of 1656, p. 402-403.

29. Most of these are written by H. Göseken; see the hymnal of 1656, p. 332, 390-396.

30. Stahl's hymnal contains music for some of the hymns only.

31. Arvo Tering, "Uut Christoph Blume õpingute kohta," *Keel ja Kirjandus* 1988, no. 2: 106-107.

32. R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs. Bd. 1* (Leipzig, 1926), p. 108.

33. *Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 33* (Leipzig, 1891), p. 684-685.

34. Christoph Blume, "Seufzer über di siben Worte des am Kreutz gehangenen JESU" ("Eggamisset ülle Risti pehle pohtut JESUSSE seitze sannat") in his: *Geistliche Seelen-Ergötzung* (Leipzig), p. 27-28. In the sermon, Blume gives the Estonian versions as follows: "Issa, anna neile perral" (Father, forgive them); "Naine wata! se on sinno Poick" (Woman, here is your son); "Tõddest! Ma ütlen sul tenna saht sa minno kahs Paradisi sees olla" (Truly I tell you, today you will be with me in Paradise); "Mul on Jannu" (I am thirsty); "Se on teutetud" (It is finished); "Issa, minna annan omma Waimo sinno Kehde sisse" (Father, into your hands I commend my spirit). -- War in Europe as well as in Estonia made the subject of suffering very real. See also Friedrich Blume, *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik* (Kassel ... [et al.]: Bärenreiter Verlag, 1965), p. 50, 115-116.

35. Church visitation reports of the sixteenth and seventeenth centuries complained that pagan customs were still widespread among Estonians, which contributed to disinterest in the Church. Superstition among the peasantry was quite common and during Christian feast days rural people offered - mostly at night - sacrifices to the idols. See Johan Kõpp, *op. cit.*, p. 217-231.

36. The old Estonian verse of folk songs, *regivärss*, is based on a syllabic system which is partly ruled by stress. See: Jaak Põldmäe, *Eesti värsiõpetus* (Tallinn: Eesti Raamat, 1978), p. 151-152. -- The rhymed hymn influenced the appearance of the new folk song which adopted rhymed verses governed by stress and arranged in stanzas.

Corrigenda

I.A.H. Bulletin 24 (1996):

Emma Elze Bongers, Und als er nahe zum Hause kam, hörte er Singen und Tanzen (*Luk. 15:25*),

- Seite 171: vorletzte Zeile: lies "Ostertradition" statt "Pfungsttradition"
 Seite 172: nach [ILLUSTRATION 2]: [MUSIKBEISPIELE III UND IV]
 Seite 173: 6. Zeile von unten: lies "Maria Empfängnis" statt "Maria Erwählung"
 letzte Zeile: lies "zu den anderen Festen wird statt blau rot verwendet" statt "obzwar ..."
 Seite 175: [ILLUSTRATION 6] gehört auf Seite 176 vor "Einige Schlußbemerkungen"
 Seite 175: Zeile 3: lies "Ausdruckstanz" statt "Interpretationstanz"
 vor: "Einige Schlußbemerkungen" Hinweis auf: [ILLUSTRATION 6]
 Seite 178: vor: "Ausgewählte Literatur" setze: [Schlu absatz]:

Eben im Tanz sind wir plötzlich "ganz da," mit allen unseren starken und schwachen Seiten. Aber wir tanzen nicht alleine. Sowohl in den Schriften der Urkirche wie in der Mystik des Mittelalters und auch in heutigen Gesängen wie Sydney Carters "The Lord of the dance" (Der Herr des Tanzes) begegnen wir Jesus als Tänzer, als Tanzmeister. In dem englischen Carol "Tomorrow shall be my dancing day" (Morgen werde ich tanzen) spricht Jesus von seinem Leben als Tanz und davon, wie er alles getan hat, um seine wahre Geliebte (die Gemeinde) zu seinem Tanz zu rufen! Also, worauf warten wir noch?!

Seite 183: Musikbeispiel I.

Musikkeks. I

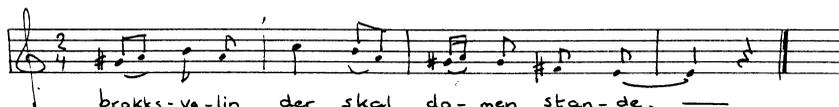
Fra Draumkvedet



37. Det var sankte S -le - Mik-kjel, han vog i sk -le-vikt ;



s  vog han alle syn-de - s -line bort til Je-sum Krist. I



brokks-va-lin der skal do-men stan-de. —

Verzeichnis der Autoren und Autorinnen

Bongers, Emma Elze

Geb. in Arnhem, Niederlande; Ausbildung in Violine, Glockenspiel, Orgel, Hymnologie, liturgischer Tanz. Seit 1983 Kirchenmusikerin in Norwegen; Leiterin von Kursen und Seminaren in liturgischem Tanz in Norwegen und anderen europäischen Ländern.

Born in Arnhem, Netherlands; studied violin, carillon, organ, hymnology, liturgical dance. Since 1983 organist and choir director in Norway; conducts courses and workshops in liturgical dance in Norway and other European countries.

Hedwig T. Durnbaugh

Geb. in Wien, wohnhaft in den U.S.A.; Universitätsstudium von Anglistik, Germanistik und Bibliothekswissenschaft in Wien, Marburg/Lahn und Evanston, Illinois; Sprachlehrerin, Dolmetscherin, akademische Bibliothekarin; seit 1977 Mitglied der Hymn Society of America, seit 1983 Mitglied der IAH, Mitarbeiterin am *I.A.H. Bulletin*.

Native of Vienna, Austria, resident in the U.S.; studied English and German language and literature and library science at the universities of Vienna, Marburg/Lahn, and Evanston, Illinois; language instructor, interpreter, academic librarian; since 1977 (life-)member of the Hymn Society of America, since 1983 member of the IAH; copy-editor of *I.A.H. Bulletin*.

Peter Ebenbauer

Studium der katholischen Theologie in Graz und München; seit 1992 Vertragsassistent am Institute für Liturgiewissenschaft, Christliche Kunst und Hymnologie in Graz (Vorstand: Prof. Dr. Philipp Harmoncourt); zuständig für den Fachbereich Hymnologie; Betreuer des Archivs der IAH am dortigen Institut.

Studies in Roman Catholic theology at Graz and Munich; since 1992 on the faculty of the institute for liturgics, Christian art and hymnology at Graz; administrator of the IAH archives at the Institute.

Walter Eller

Geb. in Alpirsbach; Forschungs- und Lehrtätigkeit an der Universität Bonn; Pfarrdienst in Rottenburg/Neckar und Stuttgart; seit 1993 Lehrbeauftragter für Liturgik und Hymnologie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart und an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen.

Born at Alpirsbach; research and teaching at Bonn University; parish ministry in Rottenburg/Neckar and Stuttgart; since 1993 on the faculty of the state academy for music and the performing arts at Stuttgart

and the state academy for music at Trossingen teaching in the fields of liturgics and hymnology.

Achim Giering

Theologiestudium in Berlin und Tübingen; 1955 Pfarrer und Kreisjugendpfarrer in Kerzlin, Kreis Neuruppin, 1959 Pfarrer an St. Marien in Bernau bei Berlin; 1971 Konsistorialrat, 1976 Oberkonsistorialrat, 1986-87 amtierender Propst von Berlin-Brandenburg; 1978-1993 Vorsitzender des Gesangbuchausschusses der DDR; seit 1993 im Ruhestand.

Theological studies in Berlin and Tübingen; since 1955 in the pastoral ministry; 1986-87 acting Propst of Berlin-Brandenburg; 1987-1993 chair of the hymnal committee of the GDR; retired since 1993.

Wolfgang Kabus

Geb. in Brandenburg/Havel; Kirchenmusikstudium in Leipzig; 1961 Dozent für Kirchenmusik an der Theologischen Hochschule Friedensau (Gemeinschaft der Siebenten-Tags-Adventisten in Deutschland); seit 1966 Professor für Kirchenmusik und Hymnologie daselbst; Mitherausgeber verschiedener Gesangbücher.

Born in Brandenburg/Havel; studied church music at Leipzig; since 1961 on the faculty of the theological seminary Friedensau (German Seventh-Day Adventist Church) teaching church music and hymnology; member of several hymnal committees.

Harald Kaufmann

Geb. 1927 in Feldbach, Steiermark. Studien der Philosophie, Musikwissenschaft, Rechts- und Staatswissenschaften; Tätig in der österreichischen Volksbildung und seit 1947 Kritiker und Publizist für österreichische, deutsche und schwedische Zeitungen und Rundfunkanstalten; Mitwirkung als Dozent am Internationalen Forum Alpbach. Konzeption des Instituts für Wertungsforschung, das 1967 an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz (der späteren Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz) gegründet wurde; Leiter dieses Instituts von dessen Gründung bis zu seinem Tod; zahlreiche Veröffentlichungen.

Born 1927 at Feldbach, died 1970 in Graz, Austria. Studied philosophy, musicology, law; active in adult education in Austria; since 1947 critic and contributor to numerous Austrian, German, and Swedish journals and radio stations; lecturer at the International Forum Alpbach. 1967 founded the Institute für *Wertungsforschung* (quality studies) at the academy for music and the performing arts in Graz and served as its director until his death in 1970; numerous publications.

Anne Lill

Universität Tartu, Estland.

University of Tartu, Estonia.

Jan R. Luth

Studium von Theologie, Orgel und Musikwissenschaft; Dozent für Liturgiewissenschaft an der theologischen Fakultät der Rijksuniversiteit Groningen (Institut für Liturgiewissenschaft) und an zwei Hochschulen für Kirchenmusik; Organist und Redakteur des *I.A.H.-Bulletin* und Mitarbeiter am *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*.

Studied theology, organ, and musicology; lecturer on the faculty of theology of the Rijksuniversiteit Groningen and of two church music academies; organist; editor of *I.A.H Bulletin* and on the editorial board of *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*.

Hans-Dieter Ueltzen

Geb. Ludwigslust; 1952-1955 Studium an der Kirchenmusikschule Greifswald; seit 1955 Kirchenmusiker in Ludwigslust; seit 1977 Mitglied der IAH.

Born at Ludwigslust; 1952-1955 studied church music at Greifswald; since 1955 minister of church music at Ludwigslust; since 1977 member of the IAH.

Suche, tausche / Buy, exchange

Seeking exchange of duplicates: congregational church/synagogue music; choir/cantorial music; sacred organ/instrumental music.

Seeking to buy: original hymns and sacred music for large non-profit worship project. -- Pealing Chord / 8 Ellen Drive K.T. / Wyoming, PA 18644 / USA

Gesamtregister/General Index

I.A.H. Bulletin 1 (1974) - 24 (1996)

Zusammengestellt von Hedwig T. Durmbaugh

Erklärungen:

1. Dieses Gesamtregister führt alle Schlagwörter in einer einzigen durchgehenden alphabetischen Anordnung an. Die Überschriften der Schlagwörter sind durch Fettschrift wie folgt gekennzeichnet:

- Autoren: in Groß- und Kleinbuchstaben.
- Sachgebiete: in durchgehenden Großbuchstaben und in deutscher Sprache. (Die entsprechenden englischen Ausdrücke sind mit Querweisen dem Register vorangesetzt.)

2. Jeder Artikel ist sowohl unter Autorennamen sowie unter einem oder mehreren spezifischen Sachgebieten angeführt.

- Wenn unter einem Autorennamen mehrere Artikel angeführt sind, wird der Autorenname nach der ersten Eintragung durch "-----" ersetzt.
- Artikel, die in ihrer Gesamtheit in beiden Sprachen erscheinen, sind mit beiden Titeln angeführt und durch "=" verbunden.

3. Die Reihenfolge der alphabetischen Anordnung folgt den internationalen Regeln der Informatik:

Wort für Wort, Buchstabe für Buchstabe; Zahlen vor Wörtern;
Kommas (,), Gedankenstriche (--) und Pfeile (>) sind Leerstellen;
ä, ö und ü sind als reine Vokale alphabetisiert;
ø und å folgen am Schluß der jeweiligen alphabetischen Reihe.

4. Quellen sind mit Heftnummer und Seitenzahl angegeben.

Ausnahme: S = Sondernummer, November 1987.

Explanations:

1. This unified author/subject index lists all entries in one single alphabetical sequence.

The headings are marked by bold-face type as follows:

- Authors' names are in upper- and lower-case letters.;
- Subjects are in capital letters and in German; the corresponding English headings with their cross-references to the German are listed together preceding the index proper.

2. Each article is listed under its author's name and one or two specific subject headings.

- Where several articles are listed under one author, the name is replaced after the first entry by "-----".
- Articles appearing in their totality in both languages are listed with both titles connected by "=".

3. The order of the alphabetical sequence follows the international rules of information science:

word by word, letter by letter;

numbers precede words;

commas (,), dashes (--), and arrows (>) are ignored;

ä, ö, and ü are alphabetized as pure vowels;

ø and å follow at the end of the respective alphabetical sequence.

4. Sources are indicated by issue number and page(s).

Exception: S = Special issue, November, 1987.

-----, MORAVIAN > KIRCHENLIED--HERRNHUTER BRÜDERGEMEINDE
 ----- --TEXTS > KIRCHENLIED--TEXTE
 ----- --TUNES > KIRCHENLIED--MELODIEN
 INTERNATIONAL FELLOWSHIP FOR RESEARCH IN HYMNOLOGY >
 INTERNATIONALE ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR HYMNOLOGIE (IAH)
 JOINT CONFERENCES > STUDIENTAGUNGEN
 LATIN AMERICA > LATEINAMERIKA
 LATVIA > LETTLAND
 MISSIONS > MISSION
 MORAVIA > MÄHREN
 MORAVIAN CHURCH > HERRNHUTER BRÜDERGEMEINDE
 NETHERLANDS, THE > NIEDERLANDE
 NORTH AMERICA > NORDAMERIKA; U.S.A.
 NORWAY > NORWEGEN
 OBITUARIES > IN MEMORIAM
 PHOTOGRAPHS > PHOTOGRAPHIEN
 PIETISM > PIETISMUS
 PLAINSONG > GREGORIANIK
 POLAND > POLEN
 POPULAR MUSIC > POPULARMUSIK
 PSALM HYMNS > PSALMLIEDER
 PSALMS AND PSALMSINGING > PSALMEN UND PSALMENGESANG
 REGIONAL CONFERENCES > REGIONALTAGUNGEN
 ROUMANIA > RUMÄNIEN
 SERBIA > SERBIEN
 SLOVAKIA > SLOWAKEI
 SLOVENIA > SLOWENIEN
 SWEDEN > SCHWEDEN
 SWITZERLAND > SCHWEIZ
 TRANSLATIONS >
 ÜBERSETZUNGEN; HYMNOLOGIE--INTERNATIONALE ASPEKTE
 UNITED STATES OF AMERICA > U.S.A.; NORDAMERIKA
 WORKSHOPS > WERKSTÄTTEN
 YUGOSLAVIA > JUGOSLAWIEN

16. JAHRHUNDERT

Fojtíková, Jana. Das einstimmige tschechischsprachige *Ordinarium Missae* in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts = The Czech [monophonic] *Ordinarium Missae* in the second half of the 16th century. - 18:95-105.

Tesař, Stanislav. Die Stellung des Brüdergesanges im tschechischen Gesangbuchrepertoire des 16. Jahrhunderts = The place of [Czech] Brethren [hymns] in [the] Czech hymnal repertoire of the 16th century. - 18:65-85.

17. JAHRHUNDERT

Hahn, Gerhard. Ein germanistischer Blick auf das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. - 13:12-17.

Sehnal, Jiří. Der tschechische Meßgesang im 17. und 18. Jahrhundert = Czech hymns in the Mass of the 17th and 18th centuries. - 18:127-135.

18. JAHRHUNDERT

Sehnal, Jiří. Der tschechische Meßgesang im 17. und 18. Jahrhundert = Czech hymns in the Mass of the 17th and 18th centuries. - 18:127-135.

19. JAHRHUNDERT

Bunners, Christian. Theologische Programme und Probleme im Kirchen-
gesang des 19. Jahrhunderts. - 22:11-35.

Dornegger, Karl. Das 19. Jahrhundert im deutschsprachigen katholischen
Kirchenlied. - 22:51-77.

Gille, Gottfried. Zum geistlichen Volkslied des 19. Jahrhunderts. - 11:76-
80.

Jenny, Markus. Fortsetzung des Quellenrepertoriums zum deutschen
Kirchenlied für das 19. Jahrhundert. - 2:95-97.

----- . Die Stärken und Schwächen der hymnologisch-enzyklopädischen
Arbeit im 19. Jahrhundert und die Aufgaben der Hymnologie heute. -
22:135-141.

Leaver, Robin A. English adaptations of German tunes in the nineteenth
century. - 21:42-52.

Lovelace, Austin C. Popular music culture and church song in nineteenth-
century America. - 22:79-92.

Luth, Jan R. Das 19. Jahrhundert im I.A.H. Bulletin. - 21:98-99.

Marti, Andreas. Hymnologische Beiträge zum 19. Jahrhundert im Jahrbuch
für Liturgik und Hymnologie. - 21:96-97.

- . Kirchengesang zwischen Herrschaftsinstrument und Mittel der Emanzipation. - 22:93-109.
- Oehler, K. Eberhard. Friedrich Silcher: Neue Weisen und der Versuch von Kocher, Silcher und Frech, in Württemberg den vierstimmigen Kirchengesang einzuführen. - 21:19-41.
- Selander, Inger. Chorales and hymns in the Swedish temperance movement 1880-1920. - 22:167-178.
- Siitan, Toomas. Die Choralreform im lutherischen Baltikum und Puschels Universal-Choralbuch (1839). - 22:37-49.
- Smolik, Marija. Kirchenlied in Slowenien im 19. Jahrhundert. - 21:66-67.
- Vapaavuori, Hannu. Die Restaurierung von Choralmelodien in Finnland im 19. Jahrhundert. - 23:31-43 [+4].

20. JAHRHUNDERT

- Göransson, Harald. Psalmengesang heute. - 19:111.
- Grindal, Gracia. Contemporary American poetry and current American hymnody. - 24:93-121.
- Hahn, Gerhard. Beispiele freier psalmischer Dichtung im 20. Jahrhundert. - 20:107-120.
- Selander, Inger. Chorales and hymns in the Swedish temperance movement 1880-1920. - 22:167-178.
- Sharpe, Eric. 1970-1980: "explosive" Jahre in der britischen Hymnodie. - 10:45-52.
- Szigeti, Kilian. Neue Gesichtspunkte und Anforderungen eines katholischen Gesangsbuchs nach dem II. Vatikanischen Konzil. - 2:32-33.
- Young, Carlton. Three aspects of contemporary American hymnody = Drei Aspekte zeitgenössischer amerikanischer Hymnodie. - 8:37-46.

Aengenvoort, Johannes

- [Diskussionsleitung:] Drei Funktionen der Psalmodie im Gottesdienst. - 5:46-49.
- Psalmodie heute und vor tausend Jahren. - 5:41-45.

AFRIKA

- Axelsson, Olaf. Music in Africa and Christian mission concepts. - 16:165-175.
- Ottermann, Reino. Der Genfer Psalter am Kap der Guten Hoffnung 1652-1977. - 5:29-33.

Albrecht, Christoph

- Cooperator oecumenicus. Gedanken zur frühen ökumenischen Funktion der Kirchenmusik und des Kirchenliedes. - 7:30-34.

" ... ganz fremd und dabey sehr wohl klingend ... " Die Kirchenlieder und ihre Intervalle: gestern - heute - morgen. - 9:114-118.

Inhaltliche Lücken im *Evangelischen Kirchengesangbuch*.

Ergänzungsversuche in neuen landeskirchlichen Beiheften. - 2:45-48.

Ameln, Konrad

"Dein gnädig Ohr neig her zu mir." - 7:58-59.

Liederbuch und Gesangbuch. - 3:75-78.

Ein ökumenisches Missale von 1675? Antwort auf Fragen von Markus Jenny, 2:7 - 3:110-111.

Zwei unbekannte Melodien zu Psalmliedern von Ludwig Öler. - 3:112-115.

AMELN, KONRAD (1899-1994)

Bunners, Christian. Gruß der IAH an Konrad Ameln zum 95. Geburtstag. - 22:9.

Andersen, Rune J.

Hymnologie und Hymnodie in Konflikt: Betrachtungen aus ästhetischer Perspektive. - 22:111-133.

Anger, Erhard

Ein Blick zur Seite: Das missionarische Blasen. - 15:109-111.

Kriterien an ein Kinderlied. - 7:51-53.

Vom Recht der Erstgeburt. Neuübertragungen von bereits bekannten Kirchenliedübersetzungen. - 9:125-126.

Warum kennen wir Deutschen N.S.F. Grundtvig nicht? - 15:104-108.

ANGLIKANISCHE KIRCHENGEMEINSCHAFT

Kraft, Sigisbert. Anglikanische Liturgie-Reform. - 9:35-40.

Arndal, Steffen

Erweckung und Singen im deutschen Pietismus und Herrnhutismus. - 13:66-73.

Gesetz und Evangelium bei den Böhmischem Brüdern und im dänischen Pietismus. Peter Herberts "Der milde treue Gott" und seine Übersetzung durch H.A. Brorson. - 17:6-19.

ARNOLD, GEORG (1778-1848)

Miocs, Josep. Georg Arnold, der Gründer der Kirchenmusik in Nord-Jugoslawien. - 19:95-98.

ÄSTHETIK

Andersen, Rune J. Hymnologie und Hymnodie in Konflikt: Betrachtungen aus ästhetischer Perspektive. - 22:111-133.

Kabus, Wolfgang. "Wir leben doch nicht im 17. Jahrhundert." Jugend und Populärmusik. - 23:10-29.

Weber, Édith. Gesangbücher als Spiegel des Geschmacks in Frankreich. - 24:149-165.

Axelsson, Olaf

Music in Africa and Christian mission concepts. - 16:165-175.

Balslev-Clausen, Peter

A short introduction to Danish hymnody. - 16:176-185.

BALTIKUM

Siitan, Toomas. Die Choralreform im lutherischen Baltikum und Punschels *Universal-Choralbuch* (1839). - 22:37-49.

Bárdos, Kornél

Gesangbuch und Volkstradition. - 2:25-27; 3:96-100.

Bartkowski, Boleslaw

Gregorianischer Choral und musikalische Formen des geistlichen Volksgesanges in Polen. - 11:90-97.

Musikalische Kriterien der Auswahl der Gesänge und Notationsprobleme. - 2:60-63.

BEISSEL, KONRAD (1690-1768)

Bunners, Christian. Geburt der Freiheit aus der Gebundenheit. Thomas Mann und der deutsch-amerikanische Dichterkomponist Johann Conrad Beissel. Eine Skizze. - 13:74-80.

Durnbaugh, Hedwig T. Ephrata, Amana, Harmonie: drei christliche kommunistische Gemeinschaften in Amerika: Beispiel kirchlicher Identität im Kirchenlied. - 24:203-218.

BELGIEN

Sutter, Ignaz de. *Zingt jubilate*. Das Gesangbuch der flämischen Kirchenprovinz in Belgien. - 6:75-77.

Besten, Adrianus Cornelis den

Zur Bildersprache des geistlichen Liedes. - 4:8-16.

---- und Jürgen Henkys [Übersetzer]. Niederländische Kirchenlieder aus *Liedboek voor de kerken* (1973). - 4:64-78.

Bexell, Göran

Sacred songs in a secular environment. - 16:154-164.

BIDERMANN, JAKOB (1577-1639)

Lipphardt, Walther. Jakob Bidermann SJ und sein Gesangbuch *Himmelglögglein* 1621 ff. - 3:51-54.

Bieritz, Karl-Heinrich

Aufgaben einer ökumenischen Hymnologie. - 7:1-18.

BOBROWSKI, JOHANNES (1917-1965)

Henkys, Jürgen. Kirchenlieder im Werk von Johannes Bobrowski. - 24:2-33-256.

Bohatcová, Mirjam

Die Gesangbücher der Böhmischen Brüder (1505-1618) = The hymnals of the Czech Brethren, 1505-1618. - 18:28-50.

Böhm, Johannes

Sprachliche und konfessionelle Grenzüberschreitungen im Kirchengesang (deutsch - polnisch - französisch - slovakisch). - 8:47-58.

BÖHMEN

Hartmann, Karl-Günther. Die neue Edition des deutschen Kirchenliedes und die böhmisch-deutschen Beziehungen im Kirchenlied aus musikgeschichtlicher Sicht. - 17:25-53.

Horyna, Martin. Die Stilarten der Mehrstimmigkeit im böhmischen geistlichen Lied des 14.-16. Jahrhunderts = Styles of polyphony in Bohemian sacred Lieder from the 14th through 16th centuries. - 18:51-64.

BÖHMISCHE BRÜDER

Arndal, Steffen. Gesetz und Evangelium bei den Böhmischen Brüdern und im dänischen Pietismus. Peter Herberts "Der milde treue Gott" und seine Übersetzung durch H.A. Brorson. - 17:6-19.

Bohatcová, Mirjam. Die Gesangbücher der Böhmischen Brüder (1505-1618) = The hymnals of the Czech Brethren, 1505-1618. - 18:28-50.

Bunners, Christian. Ein Urteil Philipp Jakob Speners über die Lieder der Böhmisches Brüder. - 17:20-24.

Hrejsa, B. Das Gesangbuch der Evangelischen Kirche der Böhmisches Brüder. - 2:39-41.

Tesař, Stanislav. Die Stellung des Brüdergesanges im tschechischen Gesangbuchrepertoire des 16. Jahrhunderts = The place of [Czech] Brethren [hymns] in [the] Czech hymnal repertoire of the 16th century. - 18:65-85.

Wurm, Karol. Altböhmisches Erbe im Liederschatz der slowakischen evangelischen A.B. Landeskirche. Detempore-Lieder zum Kyrie und Credo in der *Cithara Sanctorum* des Georg Tranovský, 1636 = The Old-Czech heritage in the hymnody of the Evangelical Lutheran Church of Slovakia, Augsburg Confession. Detempore hymns for the Kyrie and the Credo in Georg Tranovsky's *Cithara Sanctorum*, 1636. - 18:85-94.

Bongers, Emma Elze

Und als er nahe zum Hause kam, hörte er Singen und Tanzen (Luk. 15:25). - 24:167-191.

Wir tanzen mit König David = Dancing with King David. - 20:141-144.

Brink, Emily R.

Metrical psalmody in North America. A story of survival and revival. - 20:121-128.

Brüggemann, Walter

Lobpreisung: eine Politik freudiger Hingabe. - 20:57-81.

Brunvoll, Arve

Erwägungen zu einer Bereimung des Psalters in einer lutherischen Kirche. - 5:67-68.

On rhyming David in the North. - 19:99-110.

Bunners, Christian

Der Armen Gut und Habe. Volk und Lied bei Paul Gerhardt. - 11:66-70.

Englisches Liedgut im deutschen *Gemeinschaftsliederbuch*. - 9:108-113.

Geburt der Freiheit aus der Gebundenheit. Thomas Mann und der deutsch-amerikanische Dichterkomponist Johann Conrad Beissel. Eine Skizze. - 13:74-80.

Gruß der IAH an Konrad Ameln zum 95. Geburtstag. - 22:9.

Theologische Programme und Probleme im Kirchengesang des 19. Jahrhunderts. - 22:11-35.

Ein Urteil Philipp Jakob Speners über die Lieder der Böhmischen Brüder. - 17:20-24.

Was ist ein Hymnologe? Aufgaben hymnologischer Arbeit nach Christian Palmer (1865). - 21:11-18.

BUNSEN, CHRISTIAN KARL JOSIAS VON (1791-1860)

Leaver, Robin A. Bunsen and the translation of German hymns into English. - 9:85-89.

Buschbeck, Reinhard

Kirche und Israel im neuen *Evangelischen Gesangbuch*. - 24:191-202.

Buzga, Jaroslav

Zum Problem der gegenseitigen Beziehungen der tschechischen weltlichen (profanen) und kirchlichen Volkslieder. - 11:117.

Bøckman, Peter Wilhelm

Elements of folksong in the new Norwegian hymnal. - 11:130-132.

Cartford, Gerhard M.

Church song / folk song in Latin America. - 11:125-129.

A few words about Latin America and hymnody = Ein paar Worte über Lateinamerika und Hymnodie. - 16:96-104.

Latin American hymnody. - 7:76-80.

Ludvig M. Lindeman and folk style hymnody. - 22:181-188 [+8].

The use of the psalm in the eucharist. - 20:145-154.

Words and music in cross-cultural hymnody, an aspect. And a new song. - 15:124-129.

COVERDALE, MILES (1487-1569)

Leaver, Robin A. Coverdale's *Goostly Psalmes* and early English metrical psalm tunes. - S:54-59.

----- . Coverdale's *Goostly Psalmes* and the English Prayer Book of 1549. - 13:23-25.

----- . The date of Coverdale's *Goostly Psalmes*. - 9:58-63.

Csomasz-Tóth, Kálmán

Die Psalmen in den ungarischen Protestantischen Kirchen. - 4:40-44.

Zur Frage der stylistischen Einheit oder Vielfalt. - 2:28-31.

----- und Géza Papp. Abriß der Geschichte des ungarischen Kirchenliedes. - 11:6-31.

Dabek, Stanisław

Schichtung oder Verschmelzung der Volks- und Kunstelemente im mehrstimmigen geistlichen Lied-Repertoire von der Renaissance- bis zur Barockzeit in Polen. -- 11:98-104.

DÄNEMARK

Anger, Erhard. Warum kennen wir Deutschen N.S.F. Grundtvig nicht? - 15:104-108.

Arndal, Steffen. Gesetz und Evangelium bei den Böhmisches Brüdern und im dänischen Pietismus. Peter Herberts "Der milde treue Gott" und seine Übersetzung durch H.A. Brorson. - 17:6-19.

Balslev-Clausen, Peter. A short introduction to Danish hymnody. - 16:176-185.

Paulsen, Ove. De Profundis. Psalmlieder über Psalm 130 als feste Bestandteile des lutherischen Gottesdienstes in Dänemark 1529-1798. - 20:193-202.

Danzeglocke, Klaus

Deutsche Gregorianik in der evangelischen Tradition. - 23:61-88.

DEUTSCHER SPRACHRAUM

Albrecht, Christoph. " ... ganz fremd und dabey sehr wohl klingend ... "
Die Kirchenlieder und ihre Intervalle: gestern - heute - morgen. - 9:114-118.

Ameln, Konrad. Liederbuch und Gesangbuch. - 3:75-78.

Arndal, Steffen. Erweckung und Singen im deutschen Pietismus und Herrnhutismus. - 13:66-73.

Bunners, Christian. Theologische Programme und Probleme im Kirchengesang des 19. Jahrhunderts. - 22:11-35.

Danzeglocke, Klaus. Deutsche Gregorianik in der Evangelischen Tradition. - 23:61-88.

Dornegger, Karl. Das 19. Jahrhundert im deutschsprachigen katholischen Kirchenlied. - 22:51-77.

Dressler, Fr. Xavier. Die Gesangbücher der Siebenbürger Sachsen in Rumänien. - 3:70-72.

Engelhardt, Walther. Druckfehler in der Hymnologie. - 2:70-86.

Erbacher, Rhabanus. Das "Münsterschwarzacher Modell" - Deutsche Gregorianik im Stundengebet. Neukonzeptionen nach den Prinzipien authentischer lateinischer Gregorianik. - 23:131-138.

Froriep, Ruth. "Verstehst du auch, was du singst?" - 2:55-56.

- Gille, Gottfried. Missionarische Möglichkeiten und Aufgaben des Kirchenliedes in den evangelischen Kirchen der Deutschen Demokratischen Republik (DDR). - 15:112-117.
- . Zum geistlichen Volkslied des 19. Jahrhunderts. -- 11:76-80.
- Hahn, Gerhard. Ein germanistischer Blick auf das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. - 13:12-17.
- . Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Frühgeschichte des evangelischen Kirchenliedes am Beispiel Wittenbergs. - 24:224-232.
- . Überblick über die sprachlich-literarischen Bearbeitungen der biblischen Psalmen in deutscher Sprache. - 19:75-79.
- Hartmann, Karl-Günther. Die neue Edition des deutschen Kirchenlieds und die böhmisch-deutschen Beziehungen im Kirchenlied aus musikgeschichtlicher Sicht. - 17:25-35.
- Jenny, Markus. Alttestamentliche Stoffe zur Illustration neutestamentlicher [Botschaft] im Kirchenlied. - 5:14-16.
- . Fortsetzung des Quellenrepertoriums zum deutschen Kirchenlied für das 19. Jahrhundert. - 2:95-97.
- . Die Pause am Stollenende. Ein musikalisches Redaktionsproblem. - 2:64-67.
- Kurzke, Hermann. Kirchenlied und Literaturgeschichte. Die Aufklärung und ihre Folgen. - 24:77-92.
- Marti, Andreas. Kirchengesang zwischen Herrschaftsinstrument und Mittel der Emanzipation. - 22:93-109.
- Metzger, Heinz Dietrich. Das Gesangbuch-Corpus der Evangelischen Landeskirche in Württemberg. - 24:319-332.
- Oehler, K. Eberhard. Ein Buch, gleichsam vom Himmel gefallen. Der Einfluß von Martin Opitz auf die deutsche Psalmen-Bereimung. - 20:185-192.
- . Friedrich Silcher: Neue Weisen und der Versuch von Kohler, Silcher und Frech, in Württemberg den vierstimmigen Kirchengesang einzuführen. - 21:19-41.
- Reich, Christa. Die Bedeutung der deutschen Gregorianik für die wissenschaftliche Theologie. - 23:139-154.
- Riehm, Heinrich. Die "Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut" ein Spiegel des ökumenischen Dialogs. - 24:333-337.
- . Zur Praxis des Erfahrungsaustauschs in der interkonfessionellen Gesangbucharbeit. - 7:54-57.
- Ringeis, Frieder. Englisch-Liedgut in seiner ehemaligen und gegenwärtigen Bedeutung in Liedersammlungen (Gesangbüchern) des Methodismus im deutschsprachigen Raum. - 9:99-107.
- Rößler, Martin. Lob - Lehre - Labsal. Theologie im Spiegel von Musik, Kirchenlied und Gesangbuch. - 24:57-76.

- Sauer-Geppert, Waldtraut Ingeborg. "Veni creator spiritus." Die deutschsprachige Tradition - ein Prozeß der Säkularisierung? - 9:9-19.
 ----- . Zur Verwendung des Hohen Liedes im Kirchenlied. - 4:60-63.
 Schmidt, Eberhard. Pfarrer und Frömmigkeit. Anmerkungen zur geistlichen Lebensordnung des evangelischen Pfarrers. - S:116-129.
 Schulz, Frieder. Psalmengesang in der Gemeinde nach lutherischer Tradition. Geistlich - musikalisch - liturgisch. - 20:225-255.
 ----- . Die Seligpreisungen als Gemeindegesang. Spiegel gegenwärtiger Welterfahrung und Ausdruck neuer Weltfrömmigkeit. - 24:339-356.

Domokos, Pál Péter

- Advent Teil des *Cantionale Catholicum* von Johannes Kajoni O.F.M. Strict. Obs. Csiksomlyó, 1676. Rekonstruktion der Melodien. - 3:61-65.

Dornegger, Karl

- Das 19. Jahrhundert im deutschsprachigen katholischen Kirchenlied. - 22:51-77.

Dressler, Fr. Xavier

- Die Gesangbücher der Siebenbürger Sachsen in Rumänien. - 3:70-72.

Durnbaugh, Hedwig T.

- Ephrata, Amana, Harmonie: drei christliche kommunistische Gemeinschaften in Amerika: Beispiele kirchlicher Identität im Kirchenlied. - 24:203-218.
 Die Werkstatt stellt sich vor: Authors', composers', translators' workshop. - 22:189-196.

Engelhardt, Walther

- Druckfehler in der Hymnologie. - 2:70-86.

Erbacher, Rhabanus

- Das "Münsterschwarzacher Modell" - Deutsche Gregorianik im Stundengebet. Neukonzeptionen nach den Prinzipien authentischer lateinischer Gregorianik. - 23:131-138.

Eskew, Harry

- Gospel hymnody. - 9:90-94.

ESTLAND

Lippus, Urve. The psalm compositions by Cyrillys Kreek (1889-1962) and the Estonian tradition of folk hymn singing. - 21:81-85.

----- . The tradition of folk hymnsinging in Estonia and an introduction to the Estonian-Swedish collections of hymn variants. - 21:68-80.

Siitan, Toomas. Information über Perspektiven der hymnologischen Forschung und über Denkmäler des Kirchengesangs in Estland. - 20:256-260.

Finke, Christian

Hymnologie und Computer (HYMCOM). - 24:219-223.

FINNLAND

Tuppurainen, Erkki. Das Samische (Lappländische) Kirchengesangbuch Finnlands. - 22:163-165.

Vapaavuori, Hannu. Der Einzug von Volkschorälen und Choralvarianten in den finnischen Kirchenliedschatz. - 24:356-369.

----- . Die Restaurierung von Choralbuchmelodien in Finnland im 19. Jahrhundert. - 23:31-43 [+4].

Fischer, Wolfgang

Proclamation evangélii et hymnodie = Die missionarische Dimension des Singens. Historische Aspekte. - 16:105-122.

Fojtíková, Jana

Das einstimmige tschechischsprachige *Ordinarium Missae* in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts = The Czech [monophonic] *Ordinarium Missae* in the second half of the 16th century. - 18:95-105.

FRANKREICH

Weber, Édith. Gesangbücher als Spiegel des Geschmacks in Frankreich. - 24:149-165.

Froriep, Ruth

"Verstehst du auch, was du singst?" - 2:55-56.

Gelineau, Joseph

Questions sur la pratique des psaumes dans la liturgie à l'époque patristique. - 5:17-21.

GENFER PSALTER

- Henkys, Jürgen. Drei Genfer Psalmlieder textlich neu gefaßt. - 19:61-65.
- Jenny, Markus. Der Genfer Psalmencursus (1549/1551/1562). - 5:22-28.
- Kloppenburg, Wim. Eine glückliche zweite Ehe. - S:47-53.
- Luth, Jan R. Emmanuel Haein (1896-1968) und seine Bedeutung für die Forschung nach der Herkunft der Genfer Psalmmelodien. - 20:178-184.
- Ottermann, Reino. Der Genfer Psalter am Kap der Guten Hoffnung 1652-1977. - 5:29-33.
- Pidoux, Pierre. Die Entstehung des Genfer Psalters = The history of the origin of the Genevan Psalter. Vorwort zur Faksimile-Ausgabe der Psalter-Edition Genf 1562 (Michel Blanchier). Droz, Genève, 1986. Übersetzung aus dem Französischen: Andreas Marti. - 19:15-48.
- Smilde, Bernard. Rhythmische Phänomene im Genfer Psalter. - 19:49-59.

GERHARDT, PAUL (1607-1676)

- Bunners, Christian. Der Armen Gut und Habe. Volk und Lied bei Paul Gerhardt. - 11:66-70.
- Köhler, Rudolf. Mit wessen Stimme betet Paul Gerhardt in "Ich steh an deiner Krippen hier"? Noch ein Beitrag zum Paul-Gerhardt-Jahr, zugleich eine Erwiderung auf den Beitrag von Dr. Sigisbert Kraft, - 4. - 6:67-74.
- Kraft, Sigisbert. Ignatius von Loyola und Paul Gerhardt beten mit einer Stimme. - 4:84-85.

GESANGBÜCHER

- Albrecht, Christoph. Inhaltliche Lücken im *Evangelischen Kirchengesangbuch*. Ergänzungsversuche in neuen landeskirchlichen Beiheften. - 2:45-48.
- Ameln, Konrad. Liederbuch und Gesangbuch. - 3:75-78.
- . Ein ökumenisches Missale von 1675? Antwort auf Fragen von Markus Jenny (- 2:7). - 3:110-111.
- Bárdos, Kornél. Gesangbuch und Volkstradition. - 2:25-27; 3:96-100.
- Bartkowski, Bolesław. Musikalische Kriterien der Auswahl der Gesänge und Notationsprobleme. - 2:60-63.
- Besten, Adrianus Cornelis den. Zur Bildersprache des geistlichen Liedes. - 4:8-16.
- Bohatcová, Mirja. Die Gesangbücher der Böhmisches Brüder (1505-1618) = The hymnals of the Czech Brethren, 1505-1618. - 18:28-50.
- Bunners, Christian. Englisch-Liedgut im deutschen *Gemeinschaftsliederbuch* - 9:108-113.

- Buschbeck, Reinhard. Kirche und Israel im neuen *Evangelischen Gesangbuch*. - 24: 191-202.
- Csomasz-Tóth, Kálmán. Zur Frage der stylistischen Einheit oder Vielfalt. - 2:28-31.
- Domokos, Pál Péter. Advent Teil des *Cantionale Catholicum* von Johannes Kajoni O.F.M. Strict. Obs. Csiksomlyó, 1676. Rekonstruktion der Melodien. - 3:61-65.
- Dressler, Fr. Xavier. Die Gesangbücher der Siebenbürger Sachsen in Rumänien. - 3:70-72.
- Hlawiczka, Karol. Was einen Gesangbuchmacher beschäftigen muß. - 2:15-21.
- Holl, Béla. Über das in Vorbereitung befindliche ungarische historische Hymnarium. - 16:200-206.
- Hopfmüller, Martin. Zur Notierungsweise von Texten und Melodien. - 2:68-69.
- Hrejsa, B. Das Gesangbuch der Evangelischen Kirche der Böhmisches Brüder. - 2:39-41.
- Jenny, Markus. Die Pause am Stollenende. Ein musikalisches Redaktionsproblem. - 2:64-67.
- . Ein ökumenisches Missale von 1675? - 2:7.
- . Warum ein heutiges Kirchengesangbuch auch Texte und Melodien aus anderen Konfessions- und Kulturbereichen enthalten sollte. - 2:22-24.
- Kabus, Wolfgang. Das neue Jugendgesangbuch *Regenbogen* (1986) der Gemeinschaft der STA [i.e., Adventisten] - vorgestellt unter Berücksichtigung der missionarischen Dimension des Singens. - 15:87-86.
- Kadelbach, Ada. Again: Four Hundred Years with the *Ausbund*. A study on stability and change. - 13:41-57.
- . Altes Testament und Täuferlied. - 5:5-13.
- Koski, Suvi-Päivi. Zu den Vorläufern und Vorbildern des *Geist=reichen Gesang=Buches* (Halle 1704). - 24:257-284.
- Kolms, Vilis und Mechthild Wenzel. Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.
- Leaver, Robin A. Coverdale's *Goostly Psalmes* and early English metrical psalm tunes. - S:54-59.
- . Coverdale's *Goostly Psalmes* and the English Prayer Book of 1549. - 13:23-25.
- . The date of Coverdale's *Goostly Psalmes*. - 9:58-63.
- . A decade of hymns: Reflections on the tenth anniversary of the *Anglican Hymn Book*. - 3:79-90.

- . Hymn books in use in English churches. - 9:41-45.
- Lipphardt, Walther. Jakob Bidermann SJ und sein Gesangbuch *Himmelglögglein* 1621 ff. - 3:51-54.
- . Mitteilungen über die bisher unbekanntenen Fragmente eines Konstanzer Kantoren-Folianten aus den Jahren 1532/33 und 1545-1548. - 3:55-60.
- Luth, Jan R. Ein niederländisches Missions-Gesangbuch. - 15:98-103.
- McMullen, Dianne M. *Musicalisches Gesang=Buch* (1736) von Georg Christian Schemelli und Johann Sebastian Bach unter neuen Gesichtspunkten. - 24:301-318.
- Metzger, Heinz Dietrich. Das Gesangbuch-Corpus der Evangelischen Landeskirche in Württemberg. - 24:319-332.
- Mrowiec, Karol. Aufbau der gegenwärtigen katholischen Kirchengesangbücher in Polen (1965-75). - 2:34-36.
- . Katholisches polnisches Gesangbuch von P.M.M. Mioduszewski (1938-1853). - 21:53-65.
- . Musikalische Formen des polnischen Psalmgesangs in Gesangbüchern von 1842 bis 1964. - 4:49-53.
- Murányi, Robert A. Die neuesten Gesangbücher der kleinen Kirchen (Sekten) in Ungarn. - 2:37-38.
- Nádasy, Alfons. Das neue ungarische Lieder- und Gebetbuch "Singende Kirche." - S:88-115.
- Papp, Géza. Zwei ungarische Gesangbüchlein 1732, 1734. Beitrag zur Missionstätigkeit der Jesuiten und Franziskaner in Ungarn. - 15:87-89.
- Petrík, Ján. Zum Gesangbuchproblem der slowakischen evangelischen Kirche A.B. in der ČSSR. - 3:91-93.
- Pidoux, Pierre. Die Entstehung des Genfer Psalters = The history of the origin of the Genevan Psalter. Vorwort zur Faksimile-Ausgabe der Psalter-Edition Genf 1562 (Michel Blanchier). Droz, Genève, 1986. Übersetzung aus dem Französischen: Andreas Marti. - 19:15-48.
- Plinta, Piotr. Jerzy Trzanowski. - 18:136-137.
- Riehm, Heinrich. Psalmen in heutigen europäischen Gesangbüchern. - 20:203-224.
- Schille, Gottfried. Was ist in ökumenischen Gesangbüchern künftig kaum möglich? (Verbotenes.) - 3:66-69.
- Schönborn, Hans-Bernhard. Lieder mit englischen Texten im *Evangelischen Kirchengesangbuch*. - 9:95-98.
- Schuberth, Dietrich. Gesangbuch heute. - 3:10-15.
- Seibt, Ilse. Theologische Einflüsse Schleiermachers auf das Berliner Gesangbuch von 1829. - 24:400-409.
- Seuffert, Josef. *Gotteslob*. - 3:17.

- Sutter, Ignaz de. *Zingt jubilate*. Das Gesangbuch der flämischen Kirchenprovinz in Belgien. - 6:75-77.
- Szigeti, Kilian. Neue Gesichtspunkte und Anforderungen eines katholischen Gesangbuchs nach dem II. Vatikanischen Konzil. - 2:32-33.
- Taylor, Cyril. *Hymns Ancient and Modern* - eine sagenhafte Geschichte ohne Ende. - 10:53-62.
- Tesař, Stanislav. Die Stellung des Brüdergesanges im tschechischen Gesangbuchrepertoire des 16. Jahrhunderts = The place of [Czech] Brethren [hymns] in the Czech hymnal repertoire of the 16th century. - 18:65-84.
- Trajtler, Gábor. Neues Gesangbuch der evangelisch-lutherischen Kirche in Ungarn. - 11:86-89.
- Tuppurainen, Erkki. Das Samische (Lappländische) Kirchengesangbuch Finnlands 1993. - 22:163-165.
- Ueltzen, Hans-Dieter. *Enchiridion Geistlicher Leder vnde Psalmen*. Magdeburg 1536. - 23:9-10.
- . Joachim Slüters Gesangbuch von 1525. - 20:275-277.
- Valtyni, Gábor. Richtlinien der Redigierung des neuen offiziellen Gesangbuches der ungarländischen Evangelischen Kirche. - 2:42-44.
- Weber, Édith. Gesangbücher als Spiegel des Geschmacks in Frankreich. - 24:149-165.
- Wenzel, Mechthild. Ein Kirchenbuch (Gesangbuch) für evangelisch-lutherische Gemeinden in Nordamerika von 1877 - Anregungen für Gesangbucharbeit in heutiger Zeit. - 13:86-92.
- . Vortrag zur Eröffnung der Gesangbuch-Ausstellung in Luthers Sterbehäus, Lutherstadt Eisleben, 16. März 1993. - 22:151-157.
- und Vilis Kolms. Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.
- Wit, Jan. Gesangbuch heute. - 3:36-45.
- . Die Torah im kirchlichen Lied. - 4:17-23.
- Witkowski, Leon. Wie wurden die zwei polnischen Kantionale aus den Jahren 1554 und 1569 auf der Basis des böhmischen Kantionals von 1541 verfaßt? - 3:47-50.
- Županović, Lovro. Harmonische Aspekte des Kroatischen "neuen Kirchliederbuches." - 2:57-59; 3:103-108.

Giering, Achim

- Interkulturationsprobleme. - 23:45-56.
- Missionarische Motivation und Chance am Beispiel des Liedes "Wach auf, du Geist der ersten Zeugen." - 15:67-77.
- Vom Kirchenlied zum Volkslied. - 11:48-53.

Gille, Gottfried

Missionarische Möglichkeiten und Aufgaben des Kirchenliedes in den evangelischen Kirchen der Deutschen Demokratischen Republik (DDR). - 15:112-117.

Zum geistlichen Volkslied des 19. Jahrhunderts. - 11:76-80.

GOMÓLKA, MIKOŁAJ (ca. 1535-ca.1591)

Witkowski, Leon. Der polnische Psalmen [i.e., Psalter] von Jan Kochanowski und Mikołaj Gomółka aus dem Jahre 1580. - 5:36-40.

Göransson, Harald

Psalmengesang heute. - 19:111.

Report from Sweden. - 21:107-110.

Grajdian, Vasile

The chanting of psalms in the Roumanian Orthodox Church. - 20:155-261.

Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree Nr. 101 of January 18, 1865. Its influence on the development of chanting in the Roumanian Church. - 21:86-95.

GREGORIANIK

Aengenvoort, Johannes (Diskussionsleiter). Drei Funktionen der Psalmodie im Gottesdienst. - 5:46-49.

----- . Variantenbildung innerhalb der lateinischen Gregorianik und bei ihrer Übernahme in andere Sprachen. - 1:6-8.

Bartkowski, Bolesław. Gregorianischer Choral und musikalische Formen des geistlichen Volksgesanges in Polen. - 11:90-97.

Danzeglocke, Klaus. Deutsche Gregorianik in der Evangelischen Tradition. - 23:61-88.

Erbacher, Rhabanus. Das "Münsterschwarzacher Modell" - Deutsche Gregorianik im Stundengebet. Neukonzeption nach den Prinzipien authentischer lateinischer Gregorianik. - 23:131-138.

Kraft, Sigisbert. Psalm-Kehrverse und Christsein heute. - 5:65-66.

Reich, Christa. Die Bedeutung der deutschen Gregorianik für die wissenschaftliche Theologie. - 23:139-154.

Grindal, Gracia

Contemporary American poetry and current American hymnody. - 24:93-121.

GROSSBRITANNIEN

- Honders, Adriaan Casper. Psalm singing in London 1550-1553. - 9:64-69.
- Leaver, Robin A. Bunsen and the translation of German hymns into English. - 9:85-89.
- . Coverdale's *Goostly Psalmes* and the English Prayer Book of 1549. - 13:23-25.
- . A decade of hymns: reflections on the tenth anniversary of the *Anglican Hymn Book*" - 3:79-90.
- . English adaptations of German tunes in the nineteenth century. - 21:42-52.
- . An English ecumenical hymn book. - 7:60-63.
- . Hymn books in use in English churches. - 9:41-45.
- . Isaac Watts's hermeneutical principles and the decline of English metrical psalmody. - 4:54-59.
- Luff, Alan. The Baroque captivity of the German church and the Romantic captivity of the English churches. - 22:159-161.
- . Carols and carol tradition in the British Isles. - 11:80-85.
- . Folk Song in English Hymnody. - 14:11-26.
- . Welsh and English hymnody. A brief survey of the mutual influence of two national hymn cultures. - 7:64-75.
- Sharpe, Eric. 1970-1980: "explosive" Jahre in der britischen Hymnodie. - 10:34-52.
- Taylor, Cyril. *Hymns Ancient and Modern* - eine sagenhafte Geschichte ohne Ende. - 10:53-62.

Grote, Adalbert

- Gattungstypologische Probleme bei Konrad von Quernfurts Lied "Du Lenze gut." - 11:54-58.

GRUNDTVIG, NIKOLAJ SEVERIN FREDERIK (1783-1872)

- Anger, Erhard. Warum kennen wir Deutschen N.S.F. Grundtvig nicht? - 15:104-108.

HAEIN, EMMANUEL (1896-1968)

- Luth, Jan R. Emmanuel Haein (1896-1968) und seine Bedeutung für die Forschung nach der Herkunft der Genfer Psalmmelodien. - 20:178-184.

Hahn, Gerhard

- Beispiele freier psalmischer Dichtung im 20. Jahrhundert. - 20:107-120.
- Ein germanistischer Blick auf das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. -- 13:12-17.

Internationale und interkonfessionelle Hymnologie. - 8:12-14.
Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Frühgeschichte des evangelischen
Kirchenliedes am Beispiel Wittenbergs. - 24:224-232.
Überblick über die sprachlich-literarischen Bearbeitungen der biblischen
Psalmen in deutscher Sprache. - 19:75-79.
Unbekannte Weihnachtslieder. "Vom Himmel hoch da komm ich her."
Eine Liedpredigt. - S:9-17.

Hansson, Karl Johan

The hymn psalter of Andreas Palmcron. A musical and theological mystery. - 20:162-177.

Harinck, P.J.

The English hymn in Dutch hymnals. - 9:127-135.

Harnoncourt, Philipp

Bemerkungen zu meinem Weg zur Ökumene. - S:18-24.
Deutsche Psalmodie heute. - 5:50-64.

Hartmann, Karl-Günther

Die neue Edition des deutschen Kirchenlieds und die böhmisch-deutschen
Beziehungen im Kirchenlied aus musikgeschichtlicher Sicht. -
17:25-35.

HAYDN, JOSEPH (1732-1809)

Smilde, Bernard. Joseph Haydn und die Psalmen. - 20:271-272.

Henkys, Jürgen

Besungener Exodus. Ein motivgeschichtlicher Beitrag zum Thema "Altes
Testament und Kirchengesang." - 6:1-35.
Drei Genfer Psalmlieder textlich neu gefaßt. - 19:61-65.
Fred Kaan und Charles Wesley in deutscher Übertragung. Zu zwei Liedern
aus *Cantate Domino*. - 9:119-124.
Jochen Klepper im Spiegel seiner persönlichen, politischen und geistlichen
Geschichte. - S:25-42.
Kirchenlieder im Werk von Johannes Bobrowski. - 24:233-256.
Die Lieder in Schleiermachers Gottesdiensten 1830-1834. Hinweis auf eine
fällige Aufgabe. - 13:18-22.
Luther über Kirchenlied und Volkslied. - 11:59-62.
---- und Ad den Besten [Übersetzer]. Niederländische Kirchenlieder aus
Liedboek voor de kerken (1973). - 4:64-78.

Herngreen, G.F.W.

Volkslied und Kirchenlied. - 11:45-47.

Herresthal, Harald

Kirchenlied und Gesangbuch als Spiegel der Musikgeschichte. - 24:123-148.

Hlawiczka, Karol

Vorlage oder zufällige Variante der Melodie des Lutherliedes "Ein feste Burg"? - 1:20-25.

Was einen Gesangbuchmacher beschäftigen muß. - 2:15-21.

Hoek, Klaas und Wim Kloppenburg

Church music - native music. - 16:123-136.

Hofmann, Friedrich

Probleme der Liedübertragung aus dem Englischen. Dargestellt an "Christ is the world's light." - 7:46-51.

Holl, Béla

Über das in Vorbereitung befindliche ungarische historische Hymnarium. - 16:200-206.

Honders, Adriaan Casper

Abraham im Kirchenlied. Einige skizzenhafte Notizen. - 4:28-35.

... in deiner Mitte, Jerusalem! (Ps. 116). - S:43-46.

Psalm singing in London 1550-1553. - 9:64-69.

"Super flumina Babylonis." Bemerkungen zu BWV 653b. - 17:53-59.

Una voce canentes ... ? Bemerkungen und Fragen zu "Adoro devote." - 7:39-45.

Hopfmüller, Martin

Zur Notierungsweise von Texten und Melodien. - 2:68-69.

Horyna, Martin

Die Stilarten der Mehrstimmigkeit im böhmischen geistlichen Lied des 14.-16. Jahrhunderts = Styles of polyphony in Bohemian sacred Lieder from the 14th through 16th centuries. - 18:51-64.

Höweler, C. Andries und Fred Matter

Volkslied und Kirchenlied in Amsterdam. - 11:133-137.

Hrejsa, B.

Das Gesangbuch der Evangelischen Kirche der Böhmisches Brüder. - 2:39-41.

HYMNOLOGIE

Brüggemann, Walter. Lobpreisung: eine Politik freudiger Hingabe. - 20:57-81.

Bunners, Christian. Was ist ein Hymnologe? Aufgaben hymnologischer Arbeit nach Christian Palmer (1865). - 21:11-18.

Giering, Achim. Interkulturationsprobleme. - 23:45-56.

Jenny, Markus. Die Stärken und Schwächen der hymnologisch-encyklopädischen Arbeit im 19. Jahrhundert und die Aufgaben der Hymnologie heute. - 22:135-141.

Krüger, Helmut. Philipp Nicolais Wächterliedmelodie - nur eine Melodie? Ein Beitrag zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses. - 11:63-65.

Luff, Alan. The Baroque captivity of the German church and the Romantic captivity of the English churches. - 22:159-161.

Marti, Andreas. Die Auswahl der Lieder für den Gottesdienst. - S:60-69.

Sauer-Geppert, Waldtraud-Ingeborg (Diskussionsleiterin). Textliche Varianten im Kirchengesang. - 1:9-11.

Schille, Gottfried. Schufen die ersten Christen eigene Hymnen? - 21:100-106.

----- . Urchristliche Taufhymnen als Spiegelung der Startsituation. - 23:3-8.

Selander, Sven Åke. Hymnologie und Didaktik. - 16:137-153.

Teuber, Ulrich (Diskussionsleiter). Übergreifende und allgemeine Fragen zur Variantenbildung. - 1:12-14.

Ueltzen, Hans-Dieter. Das Kinderlied der Reformationszeit. - 17:36-42.

HYMNOLOGIE--INTERNATIONALE ASPEKTE (siehe auch ÜBERSETZUNGEN)

Anger, Erhard. Vom Recht der Erstgeburt. Neuübertragungen von bereits bekannten Kirchenliedübersetzungen. - 9:125-126.

Böhm, Johannes. Sprachliche und konfessionelle Grenzüberschreitungen im Kirchengesang (deutsch - polnisch - französisch - slovakisch). - 8:57-58.

Bunners, Christian. Englisch Liedgut im deutschen *Gemeinschaftsliederbuch*. - 9:108-113.

Hahn, Gerhard. Internationale und interkonfessionelle Hymnologie. - 8:12-14.

Harinck, P.J. The English hymn in Dutch hymnals. - 9:127-135.

Henkys, Jürgen. Fred Kaan und Charles Wesley in deutscher Übertragung. Zu zwei Liedern aus *Cantate Domino*. - 9:119-124.

- Honders, Adriaan Casper. Psalm singing in London 1550-1553. - 9:64-69.
- Mrowiec, Karol. Einige Bemerkungen zur Frage der internationalen und interkonfessionellen Hymnologie. - 7:19-24.
- Murányi, Robert A. The first appearance of gospel-hymns in Hungary = Erstes Vorkommen von Gospel-Hymns in Ungarn. - 9:136-139.
- Nijenhuis, Willem. A Dutch Mennonite Easter carol of the seventeenth century and its English versions. - 9:70-76.
- Ringeis, Frieder. Englisches Liedgut in seiner ehemaligen und gegenwärtigen Bedeutung in Liedersammlungen (Gesangbüchern) des Methodismus im deutschsprachigen Raum. - 9:99-107.
- Schönborn, Hans-Bernhard. Lieder mit englischen Texten im *Evangelischen Kirchengesangbuch*. - 9:95-98.
- Werner, Matthias. Die Vorlage der von Wesley übersetzten Lieder und ihr Weg zurück in englische Brüdergesangbücher. - 9:77-79.

HYMNOLOGIE UND BIBEL

- Buschbeck, Reinhard. Kirche und Israel im neuen *Evangelischen Gesangbuch*. - 24:191-202.
- Hahn, Gerhard. Überblick über die sprachlich-literarischen Bearbeitungen der biblischen Psalmen in deutscher Sprache. - 19:75-79.
- Henkys, Jürgen. Besungener Exodus. Ein motivgeschichtlicher Beitrag zum Thema "Altes Testament und Kirchengesang." - 6:1-35.
- Honders, Adriaan Casper. Abraham im Kirchenlied. - 4:28-35.
- Jenny, Markus. Alttestamentliche Stoffe zur Illustration neutestamentlicher [Botschaft] im Kirchenlied. - 5:14-16.
- Kadelbach, Ada. Altes Testament und Täuferlied. - 5:5-13.
- Lieberknecht, Ulrich. Die Spannung zwischen Schriftbezug und Kreativität. - 19:67-73.
- Marti, Andreas. Die alte Botschaft - neu gesungen. - 15:56-66.
- Pávich, Zsuzsanna. Der biblische Hintergrund des kirchlichen Singens. - 2:10-14; 3:95.
- Routley, Erik. Hymnody and the Old Testament. - 4:24-27.
- Sauer-Geppert, Waldtraut Ingeborg. Zur Verwendung des Hohen Liedes im Kirchenlied. - 4:60-63.
- Schille, Gottfried. Gemeinschaft als Grundkategorie biblischer Hymnodik. - 11:41-44.
- . Inwiefern sind neutestamentliche Hymnen missionarisch? - 15:49-55.
- . Die neutestamentliche Hymnenforschung und das Alte Testament. - 4:3-7.
- Schönborn, Hans-Bernhard. Verlust von alttestamentlichen Bezügen im bearbeiteten Kirchenlied. - 4:36-39.

Schulz, Frieder. Die Seligpreisungen als Gemeindegesang. Spiegel gegenwärtiger Welterfahrung und Ausdruck neuer Weltfrömmigkeit. - 24:339-356.

Seidel, Hans. Psalmen: Die Verbindung von Text und Musik - eine Form christlicher Psalmenauslegung? - 20:25-56.

Soeting, A.G. Hat Paulus in seinen Briefen aus existierenden Hymnen zitiert? - 19:123-129.

Wit, Jan. Die Torah im kirchlichen Lied. - 4:17-23.

HYMNOLOGIE UND COMPUTER

Finke, Christian. Hymnologie und Computer (HYMCOM). - 24:219-223.

HYMNOLOGIE UND KONFESSIONALISMUS

Wainwright, Geoffrey. The hymnal between confessional particularity and ecumenical openness. - 24:31-56.

HYMNOLOGIE UND LITERATURWISSENSCHAFT

Grindal, Gracia. Contemporary American poetry and current American hymnody. - 24:93-121.

Grote, Adalbert. Gattungstypologische Probleme bei Konrad von Quernfurts Lied "Du Lenze gut." - 11:54-58.

Hahn, Gerhard. Ein germanistischer Blick auf das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. - 13:12-17.

----- . Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Frühgeschichte des evangelischen Kirchenliedes am Beispiel Wittenbergs. - 24:224-232.

----- . Überblick über die sprachlich-literarischen Bearbeitungen der biblischen Psalmen in deutscher Sprache. - 19:75-79.

Henkys, Jürgen. Kirchenlieder im Werk von Johannes Bobrowski. - 24:233-256.

Kurzke, Hermann. Kirchenlied und Literaturgeschichte. Die Aufklärung und ihre Folgen. - 24:77-92.

Sauer-Geppert, Waldtraut Ingeborg. "Veni creator spiritus." Die deutschsprachige Tradition - ein Prozeß der Säkularisierung? - 9:9-19.

Selander, Inger. Modern hymns and modern poetry - a mirror of our time? - 24:19-30.

HYMNOLOGIE UND MUSIKWISSENSCHAFT

Albrecht, Christoph. " ... ganz fremd und dabey sehr wohl klingend ..." Die Kirchenlieder und ihre Intervalle: gestern - heute - morgen. - 9:114-118.

Dabek, Stanisław. Schichtung oder Verschmelzung der Volks- und Kunstelemente im mehrstimmigen geistlichen Lied-Repertoire von der

- Renaissance- bis zur Barockzeit in Polen. - 11:98-104.
- Hartmann, Karl-Günther. Die neue Edition des deutschen Kirchenlieds und die böhmisch-deutschen Beziehungen im Kirchenlied aus musikgeschichtlicher Sicht. - 17:25-53.
- Herresthal, Harald. Kirchenlied und Gesangbuch als Spiegel der Musikgeschichte. - 24:123-148.
- Horyna, Martin. Die Stilarten der Mehrstimmigkeit im böhmischen geistlichen Lied des 14.-16. Jahrhunderts = Styles of polyphony in Bohemian sacred Lieder from the 14th through 16th centuries. - 18:51-64.
- Leaver, Robin A. English adaptations of German tunes in the nineteenth century. - 21:42-52.
- Luth, Jan R. Emmanuel Haein (1896-1968) und seine Bedeutung für die Forschung nach der Herkunft der Genfer Psalmmelodien. - 20:178-184.
- . Gesangbuch, Notation und Praxis. - 24:285-300.
- Oehler, K. Eberhard. Friedrich Silcher: Neue Weisen und der Versuch von Kocher, Silcher und Frech, in Württemberg den vierstimmigen Kirchengesang einzuführen. - 21:19-41.
- Rybarič, Richard. Das Großmährische Reich als musikgeschichtliches Problem = The greater Moravian state as musicological problem. - 18:117-126.
- Schuberth, Dietrich. Ton und Spannung. Über die Tonhöhe des Gemeindegesangs. - 2:49-52.
- Siitan, Toomas. Die Choralreform im lutherischen Baltikum und Puschels *Universal-Choralbuch* (1839). - 22:37-49.
- Smilde, Bernard. Rhythmische Phänomene im Genfer Psalter. - 19:49-59.
- Vapaavuori, Hannu. Die Restaurierung von Choralbuchmelodien in Finnland im 19. Jahrhundert. - 23:31-43 [+4].

HYMNOLOGIE UND ÖKUMENE

- Albrecht, Christoph. Cooperator oecumenicus. Gedanken zur frühen ökumenischen Funktion der Kirchenmusik und des Kirchenliedes. - 7:30-34.
- Ameln, Konrad. Ein ökumenisches Missale von 1675? Antwort auf Fragen von Markus Jenny, - 2:7 - 3:110-111.
- Bieritz, Karl-Heinrich. Aufgaben einer ökumenischen Hymnologie. - 7:1-18.
- Böhm, Johannes. Sprachliche und konfessionelle Grenzüberschreitungen im Kirchengesang (deutsch - polnisch - französisch - slovakisch). - 8:47-58.

- Hahn, Gerhard. Internationale und interkonfessionelle Hymnologie. - 8:12-14.
- Harnoncourt, Philipp. Bemerkungen zu meinem Weg zur Ökumene. - S:18-24.
- Jenny, Markus. Ein ökumenisches Missale von 1675? - 2:7.
- Leaver, Robin A. An English ecumenical hymn book. - 7:60-63.
- Mrowiec, Karol. Einige Bemerkungen zur Frage der internationalen und interkonfessionellen Hymnologie. - 7:19-24.
- Riehm, Heinrich. Die "Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut" ein Spiegel des ökumenischen Dialogs. - 24:333-337.
- . Zur Praxis des Erfahrungsaustauschs in der interkonfessionellen Gesangbucharbeit. - 7:54-57.
- Sauer-Geppert, Waldtraut Ingeborg. Die Mittelalter-Rezeption im evangelischen Kirchenlied als Beispiel für interkonfessionelle Hymnologie. - 7:35-39.
- Schille, Gottfried. Hosanna und Kyrie: ein Sprachgrenzen überschreitender Zusammenhang? - 7:25-29.
- . Was ist in ökumenischen Gesangbüchern künftig kaum möglich? (Verbotenes.) - 3:66-69.
- Wainwright, Geoffrey. The hymnal between confessional particularity and ecumenical openness. - 24:31-56.

HYMNOLOGIE UND SÄKULARISMUS

- Bexell, Göran. Sacred songs in a secular environment. - 16:154-164.
- Selander, Sven Åke. Kirchenlied und Gesangbuch in einer Zeit der Säkularisierung. - 24:1-17.

HYMNOLOGIE UND SPRACHWISSENSCHAFT

- Besten, Adrianus Cornelis den. Zur Bildersprache des geistlichen Liedes. - 4:8-16.
- Martini, Britta. *Evangelisches Gesangbuch* (EG) Nr. 170: "Komm, Herr, segne uns." Ein sprachwissenschaftlicher Essay. - 24:385-399.

HYMNOLOGIE UND THEOLOGIE

- Arndal, Steffen. Gesetz und Evangelium bei den Böhmisches Brüdern und im dänischen Pietismus. Peter Herberts "Der milde treue Gott" und seine Übersetzung durch H.A. Brorson. - 17:6-19.
- Bunners, Christian. Theologische Programme und Probleme im Kirchengesang des 19. Jahrhunderts. - 22:11-35.
- Buschbeck, Reinhard. Kirche und Israel im neuen *Evangelischen Gesangbuch*. - 24:191-202.

- Leaver, Robin A. Theological dimensions of mission hymnody: the counterpoint of cult and culture = Die theologischen Aspekte des Missionsliedes: das Wechselspiel von Kultus und Kultur. - 16:15-53.
- Lieberknecht, Ulrich. Die Spannung zwischen Schriftbezug und Kreativität. - 19:67-73.
- Lipphardt, Walther. Gedanken über Aufgaben und Wege der Hymnologie als theologischer Wissenschaft. - 9:5-8.
- Reich, Christa. Die Bedeutung der deutschen Gregorianik für die wissenschaftliche Theologie. - 23:139-154.
- Rößler, Martin. Lob - Lehre - Labsal. Theologie im Spiegel von Musik, Kirchenlied und Gesangbuch. - 24:57-76.
- Schille, Gottfried. Urchristliche Taufhymnen als Spiegelung der Startsituation. - 23:3-8.
- Schulz, Frieder. Die Seligpreisungen als Gemeindegesang. Spiegel gegenwärtiger Welterfahrung und Ausdruck neuer Weltfrömmigkeit. - 24:349-356.
- Seibt, Ilsabe. Theologische Einflüsse Schleiermachers auf das Berliner Gesangbuch von 1829. - 24:400-409.

IGNATIUS VON LOYOLA (1491-1556)

- Kraft, Sigisbert. Ignatius von Loyola und Paul Gerhardt beten mit einer Stimme. - 4:84-85.

IN MEMORIAM

- Aengevoort, Johannes (1917-1979) / Richard Kliem. - 8:3-4.
- Ameln, Konrad (1899-1994) / Ada Kadelbach. - 23: Einlageblatt.
- Arvastson, Allan ([1907]-1991) / Elisabet Wentz-Janacek. - 20:5-7.
- Bardos, Lajos (1899-1986) / Benjamin Rajeczky. - 15:5-6.
- Blankenburg, Walter (1904-1986) / Renate Steiger. - 15:1-4.
- Blume, Friedrich (-1975). - 3:3.
- Brodde, Otto (1910-1982) / Sigisbert Kraft. - 12:2-3.
- Büchner, Arno (1901-1984) / Walter Blankenburg. - 13:5-6.
- Csomasz-Tóth, Kálmán ([1902]-1988) / Kornél Bárdos. - 17:5.
- Cvetko, Dragotin (1911-1993) / Marija Smolik. - 22:7.
- Domokos, Pál Péter (1901-1992) / Dezcó Legány. - 21:5-8.
- Engelhardt, Walther (1894-1983) / Konrad Ameln. - 11:5.
- Fornaçon, Siegfried (1910-1987) / Christian Finke. - 19:1.
- Froriep, Ruth (1909-1990) / Joachim Stalman. - 19:3.
- Hermelink, Siegfried (1914?-1975). - 3:2.
- Hławiczka, Karol (-1976). - 4:1.
- Honders, Adriaan Casper (1923-1994) / Frans Brouwer, Robin A. Leaver,

- Jan R. Luth, Bernard Smilde. - 23:1-2.
Hrejsa, Bohus (1907-1989) / Magdalena Horká. - 17:4.
Köhler, Rudolf (1910-1981) / Oskar Söhngen. - 11:2.
Lehmann, Arno (1901-1984) / Helmut Obst. - 13:4.
Liebster, Konrad (1929-1986). - 15:7-8.
Lipphardt, Walther (1906-1981). - 9:1.
Mahrenholz, Christhard (1901-1980) / Alexander Völker. - 8:1-2.
Malling, Anders (1896-1981) / Jens Lyster. - 10:1.
Mehrtens, Frits (1922-1975). - 3:2.
Molnár, Amedeo ([1923]-1990) / B.B. Bašus. - 18:7.
Müller, Karl Ferdinand (....-1974) / Philipp Harnoncourt. - 2:8-9.
Quack, Erhard (1904-1984) / Markus Jenny. - 12:1.
Prautzsch, Hans (1901-1980) / Eberhard Schmidt. - 9:3.
Rajeczky, Benjamin ([1901]-1989) / Kornél Bárdos. - 18:3-4.
Raudnitzky, Gerhard ([1919]-1988) / Dietrich Schubert. - 16:1.
Routley, Erik R. (1917-1982) / Caryl Micklem. - 11:3-4.
Rybarič, Richard (1939-1989) / Anna Žilková. - 18:5.
Sauer-Geppert, Waldtraut Ingeborg (1926-1984) / Markus Jenny. - 13:1-2
+ Einlageblatt.
Schlick, Johannes (1901-1982) / Friedrich Dörr. - 13:3.
Schulek, Tibor (1904-1989) / Ilona Ferenczi. - 18:2-3.
Stelzer, Renata Stelzer geb. Gräfin Harnoncourt (1906-1983) / Philipp
Harnoncourt. - 11:1.
Sutter, Ignace de ([1911]-1988) / J. Vanden Bussche. - 17:2-3.
Szigeti, Kilian ([1914]-1981) / Kornél Bárdos. - 10:2-3.
Teuber, Ulrich (1920-1992) / Elisabet Wentz-Janacek. - 21:9-10.
Vötterle, Karl (1903-1975). - 3:2-3.
Wit, Jan (1914-1980) / Adriaan Casper Honders. - 9:4.
Witkowski, Leon (1908-1992) / Maria Witkowska. - 22:1-2.
Wurm, Karol (1913-1993) / Magdalena Horká. - 22:3-5.
Zeller, Winfried (1911-1982) / Walter Blankenburg. - 10:4-5.
Zganec, Vinko (1890-1976) / Philipp Harnoncourt. - 4:2.

INTERNATIONALE ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR HYMNOLOGIE (IAH)

Informationsblatt für Mitglieder und Freunde der IAH. - 6:83-84.

Jenny, Markus

"Allein Gott in der Höh sei Ehr." Zur genauen Datierung und zu den frühesten Quellen des ältesten evangelischen Kirchenliedes. - 13:26-34.

Alttestamentliche Stoffe zur Illustration neutestamentlicher [Botschaft] im

Kirchenlied. - 5:14-16.

Fortsetzung des Quellenrepertoriums zum deutschen Kirchenlied für das 19. Jahrhundert. - 2:95-97.

Der Genfer Psalmencursus (1549/1551/1562). - 5:22-28.

"Mein schönste Zier und Kleinod bist." - 4:79.

Die Pause am Stollenende. Ein musikalisches Redaktionsproblem. - 2:64-67.

Das Psalmlied - eine Erfindung Martin Luthers? - 5:34-35.

Die Stärken und Schwächen der hymnologisch-enzyklopädischen Arbeit im 19. Jahrhundert und die Aufgaben der Hymnologie heute. - 22:135-141.

Ein ökumenisches Missale von 1675? - 2:7.

Warum ein heutiges Kirchengesangbuch auch Texte und Melodien aus anderen Konfessions- und Kulturbereichen enthalten sollte. - 2:22-24.

JENNY, MARKUS (1924-)

Leaver, Robin A. Markus Jenny, President, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, 1967-1985. - S:[3-7].

Sondernummer = Special issue (November 1987).

Joppich, Godehard

Vom Schriftwort zum Klangwort. - 23:89-122.

JUGOSLAWIEN

Miocs, Josep. Georg Arnold, der Gründer der Kirchenmusik in Nord-Jugoslawien. - 19:95-98.

KAAN, FRED (1929-)

Henkys, Jürgen. Fred Kaan und Charles Wesley in deutscher Übertragung. Zu zwei Liedern aus *Cantate Domino*. - 9:119-124.

Kabus, Wolfgang

Das neue Jugendgesangbuch *Regenbogen* (1986) der Gemeinschaft der STA [i.e., Adventisten] - vorgestellt unter Berücksichtigung der missionarischen Dimension des Singens. - 15:78-86.

Der Tanz als genetisches Element der Musikentwicklung. Populärmusik und Kirche. - 24:371-384.

"Wir leben doch nicht im 17. Jahrhundert." Jugend und Populärmusik. - 23:10-29.

Kadelbach, Ada

Again: Four Hundred Years With the *Ausbund*. A study on stability and change. - 13:41-57.

Altes Testament und Täuferlied. - 5:5-13.

Die *Hirtenlieder von Bethlehem* (Germantown 1742) und die Singpraxis der Brüdergemeinde. - 14:66-76.

KINDERLIED

Anger, Erhard. Kriterien an ein Kinderlied. - 7:51-53.

KIRCHENGESCHICHTE

Monár, Amedeo. Die böhmische Reformation im weltweiten Kontext. - 18:16-27.

KIRCHENLIED, AMISCH

Kadelbach, Ada. Again: Four Hundred Years With the *Ausbund*. A study on stability and change. - 13:41-57.

----- . Altes Testament und Täuferlied. - 5:5-13.

Ressler, Martin E. Verpflanzung der europäischen Anfänge des mennonistischen, hutterischen und amischen Gemeindegesangs nach Amerika. - 14:77-90.

KIRCHENLIED--HERRNHUTER BRÜDERGEMEINDE

Arndal, Steffen. Erweckung und Singen im deutschen Pietismus und Herrnhutismus. - 13:66-73.

Kadelbach, Ada. Die *Hirtenlieder von Bethlehem* (Germantown 1742) und die Singpraxis der Brüdergemeinde. - 14:66-67.

Werner, Matthias. "Die erstgeborenen Brüder in unsers lieben Vaters Hause ... " - Herrnhuter Lieder zur Judenmission. - 15:90-97.

----- . Das geistliche Volkslied im Brüdergesang. - 11:71-75.

----- . Die Vorlage der von Wesley übersetzten Lieder und ihr Weg zurück in englische Brüdergesangbücher. - 9:77-79.

KIRCHENLIED, HUTTERISCH

Ressler, Martin E. Verpflanzung der europäischen Anfänge des mennonistischen, hutterischen und amischen Gemeindegesangs nach Amerika. - 14:77-90.

KIRCHENLIED, KATHOLISCH

Domokos, Pál Péter. Advent Teil des *Cantionale Catholicum* von Johannes Kajoni Ó.F.M. Strict. Obs. Csiksomlyó, 1676. Rekonstruktion der Melodien. - 3:61-65.

- Dornegger, Karl. Das 19. Jahrhundert im deutschsprachigen katholischen Kirchenlied. - 22:51-77.
- Mrowiec, Karol. Katholisches polnisches Gesangbuch von P.M.M. Mioduszewski (1838-1853). - 21:53-65.
- Papp, Géza. Zwei ungarische Gesangbüchlein 1732, 1734. Beitrag zur Missionstätigkeit der Jesuiten und der Franziskaner in Ungarn. - 15:87-98.
- Seuffert, Josef. *Gotteslob*. - 3:17.
- Szigeti, Kilian. Neue Gesichtspunkte und Anforderungen eines katholischen Gesangbuchs nach dem II. Vatikanischen Konzil. - 2:32-33.

KIRCHENLIED, LUTHERISCH

- Ameln, Konrad. Ein ökumenisches Missale von 1675? Antwort auf Fragen von Markus Jenny, - 2:7. - 3:110-111.
- Brunvoll, Arve. Erwägungen zu einer Bereimung des Psalters in einer lutherischen Kirche. - 5:67-69.
- . On rhyming David in the North. - 19:99-110.
- Henkys, Jürgen. Luther über Kirchenlied und Volkslied. - 11:59-62.
- Kolms, Vilis und Mechthild Wenzel. Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.
- Paulsen, Ove. De Profundis. Psalmlieder über Psalm 130 als feste Bestandteile des lutherischen Gottesdienstes in Dänemark 1529-1798. - 20:193-202.
- Petrík, Ján. Zum Gesangbuchproblem der slowakischen evangelischen Kirche A.B. in der ČSSR. - 3:91-93.
- Plinta, Piotr. Jerzy Trzanowski. - 18:136-137.
- Schulz, Frieder. Psalmengesang in der Gemeinde nach lutherischer Tradition. - Geistlich - musikalisch - liturgisch. - 20:225-255.
- Siitan, Toomas. Die Choralreform im lutherischen Baltikum und Punschels *Universal-Choralbuch* (1839). - 22:37-49.
- Trajtler, Gábor. Neues Gesangbuch der evangelisch-lutherischen Kirche in Ungarn. - 11:86-89.
- Wenzel, Mechthild. Ein Kirchenbuch (Gesangbuch) für evangelisch-lutherische Gemeinden in Nordamerika von 1877. Anregungen für Gesangbucharbeit in heutiger Zeit. - 13:86-92.
- Strophische Psalmlieder in alten lutherischen Gesangbüchern. - 20:310-315.
- und Vilis Kolms. Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.

Wurm, Karol. Altböhmisches Erbe im Liederschatz der slowakischen evangelischen A.B. Landeskirche. Detempore-Lieder zum Kyrie und Credo in der *Cithara Sanctorum* des Georg Tranovský, 1636 = The Old-Czech heritage in the hymnody of the Evangelical Lutheran Church of Slovakia, Augsburg Confession. Detempore hymns for the Kyrie and the Credo in Georg Tranovský's *Cithara Sanctorum*, 1636. - 18:85-94.

KIRCHENLIED--MELODIEN

- Albrecht, Christoph. " ... ganz frembd und dabey sehr wohl klingend" Die Kirchenlieder und ihre Intervalle: gestern - heute - morgen. - 9:114-118.
- Ameln, Konrad. Zwei unbekannte Melodien zu Psalmliedern von Ludwig Öler. - 3:112-115.
- Bartkowski, Bolesław. Gregorianischer Choral und musikalische Formen des geistlichen Volksgesanges in Polen. - 11:90-97.
- Domokos, Pál Péter. Advent Teil des *Cantionale Catholicum* von Johannes Kajoni O.F.M. Strict. Obs. Csiksomlyó, 1676. Rekonstruktion der Melodien. - 3:61-65.
- Hlawiczka, Karol. Vorlage oder zufällige Variante der Melodie des Lutherliedes "Ein feste Burg"? - 1:20-25.
- Jenny, Markus. "Mein schönste Zier und Kleinod bist." - 4:79.
- Krüger, Helmut. Philipp Nicolais Wächterliedmelodie - nur eine Melodie? Ein Beitrag zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses. - 11:63-65.
- Leaver, Robin A. Coverdale's *Goostly Psalmes* and early English metrical psalm tunes. - S:54-59.
- . English adaptations of German tunes in the nineteenth century. - 21:42-52.
- Luth, Jan R. Emmanuel Haein (1896-1968) und seine Bedeutung für die Forschung nach der Herkunft der Genfer Psalmmelodien. - 20:178-184.
- Oehler, K. Eberhard. Friedrich Silcher: Neue Weisen und der Versuch von Kocher, Silcher und Frech, in Württemberg den vierstimmigen Kirchengesang einzuführen. - 21:19-41.
- Selander, Inger. Chorales and hymns in the Swedish temperance movement 1880-1920. - 22:167-178.
- Siitan, Toomas. Die Choralreform im lutherischen Baltikum und Punschels *Universal-Choralbuch* (1839). - 22:37-49.
- Wurm, Karol. Volksmelodien und volkstümliche Melodien im Kirchengesang der ČSSR. - 11:112-116.
- Ueltzen, Hans-Dieter. "Veni creator spiritus." Ursprung und Abwandlung der Melodie. - 9:29-34.

- Vapaavuori, Hannu. Der Einzug von Volkschorälen und Choralvarianten in den finnischen Kirchenliedschatz. - 24:356-369.
- . Die Restaurierung von Choralbuchmelodien in Finnland im 19. Jahrhundert. - 23:31-43 [+4].
- Županović, Lovry. Harmonische Aspekte des kroatischen "Neuen Kirchliederbuches." - 2:57-59.

KIRCHENLIED, MENNONITISCH

- Kadelbach, Ada. Again: Four Hundred Years With the *Ausbund*. A study on stability and change. - 13:41-57.
- . Altes Testament und Täuferlied. - 5:5-13.
- Nijenhuis, Willem. A Dutch Mennonite Easter carol of the seventeenth century and its English versions. - 9:70-76.
- Ressler, Martin E. Verpflanzung der europäischen Anfänge des mennonitischen, hutterischen und amischen Gemeindegesangs nach Amerika. - 14:77-90.

KIRCHENLIED, METHODISTISCH

- Ringeis, Frieder. Englisch-Liedgut in seiner ehemaligen und gegenwärtigen Bedeutung in Liedersammlungen (Gesangbüchern) des Methodismus im deutschsprachigen Raum. - 9:99-107.

KIRCHENLIED--TEXTE

- "Adoro devote" / Adriaan Casper Honders. - 7:39-45.
- "Allein Gott in der Höh sei Ehr" (Nikolaus Decius) / Markus Jenny. - 13:26-34.
- "An Wasserflüssen Babylon" (Wolfgang Dachstein) / Adriaan Casper Honders. - 17:53-59.
- "Christ is the world's light" (Fred Pratt Green) / Friedrich Hofmann. - 7:46-51.
- "Christ ist erstanden" / Karol Mrowiec. - S:70-87.
- "Chrystus zmartwychwstał jest" / Karol Mrowiec. - S:70-87.
- "Dein gnädig Ohr neig her zu mir" (Martin Luther) / Konrad Ameln. - 7:58-59.
- "Der milde treue Gott" (Peter Herbert; H.A. Brorson) / Steffen Arndal. - 17:6-19.
- "Du Lenze gut" (Konrad von Quernfurt) / Adalbert Grote. - 11:54-58.
- "Ein geistlich lied vmb hilff" (Ulrich Teuber). - S:130-131.
- "Hilf, Jesu, hilf!" / Erhard Anger. - 7:51-53.
- "Hoe groot de vrugten zijn." - 10:63-64.
- "Ich steh an deiner Krippen hier" (Paul Gerhard) / Rudolf Köhler. - 6:67-74.

"Komm, Herr, segne uns" (Dieter Trautwein) / Britta Martini. - 24:385-399.

"Mein schönste Zier und Kleinod bist" / Markus Jenny. - 4:79.

"När allt omkring mig vilar ... " (Frans Mikael Franzén) / Elisabet Wentz-Janacek. - 13:35-37.

"Nun komm, der Heiden Heiland" (Martin Luther). - 11:143-145.

"This joyful Eastertide" (Fred Pratt Green). - 10:64.

"Veni creator spiritus" / Karol Mrowiec. - 9:20-28.

" ---- " / Waldtraut Ingeborg Sauer-Geppert. - 9:9-19.

"Vom Himmel hoch, da komm ich her" (Martin Luther) / Gerhard Hahn. - S:9-17.

"Wach auf, du Geist der ersten Zeugen" (Karl Heinrich von Bogatzky) / Achim Giering. - 15:67-77.

KIRCHENMUSIK

Hoek, Klaas & Wim Kloppenburg. Church music - native music. - 16:123-136.

Miocs, Josep. Georg Arnold, der Gründer der Kirchenmusik in Nord-Jugoslawien. - 19:95-98.

Stefanović, Dimitrije. Research work on Serbian church music and music publications during the last thirty years. - 2:87-94.

KLEPPER, JOCHEN (1903-1942)

Henkys, Jürgen. Jochen Klepper im Spiegel seiner persönlichen, politischen und geistlichen Gedichte. - S:25-42.

Kloppenburg, Wim

Eine glückliche zweite Ehe. - S:47-53.

---- und Klaas Hoek. Church music - native music. - 16:123-136.

KOCHANOWSKI, JAN (1530-1584)

Witkowski, Leon. Der polnische Psalmen [i.e., Psalter] von Jan Kochanowski und Mikołaj Gomółka aus dem Jahre 1580. - 5:36-40.

Köhler, Rudolf

Mit wessen Stimme betet Paul Gerhardt in "Ich steh an deiner Krippen hier"? Noch ein Beitrag zum Paul-Gerhardt-Jahr, zugleich eine Erwiderung auf den Beitrag von Dr. Sigisbert Kraft, - 4. - 6:67-74.

Kolms, Vilis und Mechthild Wenzel

Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.

Koski, Suvi-Päivi

Zu den Vorläufern und Vorbildern des *Geist=reichen Gesang=Buches* (Halle 1704). - 24:257-284.

Kouba, Jan

Kirchengesang in der tschechoslowakischen Geschichte bis 1800 (in Daten und Stichwörtern). - 17:43-52.

Das tschechischsprachige Kirchenlied vom Mittelalter bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts = Czech hymnody from the Middle Ages until the beginning of the 16th century. - 18:106-116.

Kraft, Sigisbert

Anglikanische Liturgie-Reform. - 9:35-40.

Ignatius von Loyola und Paul Gerhardt beten mit einer Stimme. - 4:84-85.

Lucernarium am 17. September 1994, 25. Sonntag B. Homilie. - 23:155-166.

Psalm-Kehrverse und Christsein heute. - 5:65-66.

KREEK, CYRILLUS (1889-1962)

Lippus, Urve. The psalm compositions by Cyrillys Kreek (1889-1962) and the Estonian tradition of folk hymn singing. - 21:81-85.

KROATIEN

Županović, Lovro. Harmonische Aspekte des kroatischen "Neuen Kirchliederbuches." - 2:57-59; 3:103-108.

Krüger, Helmut

Philipp Nicolais Wächterliedmelodie - nur eine Melodie? Ein Beitrag zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses. - 11:63-65.

Kurzke, Hermann

Kirchenlied und Literaturgeschichte. Die Aufklärung und ihre Folgen. - 24:77-92.

LATEINAMERIKA

Cartford, Gerhard M. Church song / folk song in Latin America. - 11:125-129.

----- . A few words about Latin America and hymnody = Ein paar Worte über Lateinamerika und Hymnodie. - 16:96-104.

----- . Latin American hymnody. - 7:76-80.

Lauer, Simon

Psalmen im Gebet und als Gebet. - 20:12-24.

Leaver, Robin A.

Bunsen and the translation of German hymns into English. - 9:85-89.

Coverdale's *Goostly Psalmes* and early English metrical psalm tunes. - S:54-59.

Coverdale's *Goostly Psalmes* and the English Prayer Book of 1549. - 13:23-25.

The date of Coverdale's *Goostly psalmes*. - 9:58-63.

A decade of hymns: reflections on the tenth anniversary of the *Anglican Hymn Book*. - 3:79-90.

English adaptations of German tunes in the nineteenth century. - 21:42-52.

An English ecumenical hymn book. - 7:60-63.

Hymn books in use in English churches. - 9:41-45.

The hymns of Paul Gerhardt in English use. - 9:80-84.

Isaac Watts's hermeneutical principles and the decline of English metrical psalmody. - 4:54-59.

Markus Jenny, President, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, 1967-1985. - S:[3-7].

Proclamatio evangelii et hymnodia: Some Thoughts in Preparation for Lund 1987 = Einige Gedanken zur Vorbereitung der Tagung in Lund 1987. - 15:35-42; 43-48.

Theological dimensions of mission hymnody: the counterpoint of cult and culture = Die theologischen Aspekte des Missionsliedes: Das Wechselspiel von Kultus und Kultur. - 16:15-53.

LETTLAND

Kolms, Vilis und Mechthild Wenzel. Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.

Wenzel, Mechthild und Vilis Kolms. Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.

Lieberknecht, Ulrich

Die Spannung zwischen Schriftbezug und Kreativität. - 19:67-73.

LINDEMAN, LUDVIG (1812-1887)

Cartford, Gerhard M. Ludvig M. Lindeman and folk style hymnody. - 22:181-188 [+8].

Lipphardt, Walther

Gedanken über Aufgaben und Wege der Hymnologie als Theologischer Wissenschaft. - 9:5-8.

Jakob Bidermann SJ und sein Gesangbuch *Himmelglögglein* 1621 ff. - 3:51-54.

Mitteilungen über die bisher unbekanntenen Fragmente eines Konstanzer Kantoren-Folianten aus den Jahren 1532/33 und 1545-1548. - 3:55-60.

Lippus, Urve

The psalm compositions by Cyrillys Kreek (1889-1962) and the Estonian tradition of folk hymn singing. - 21:81-85.

The tradition of folk hymnsinging in Estonia and an introduction to the Estonian-Swedish collections of hymn variants. - 21:68-80.

LITURGIEGESANG

Aengenvoort, Johannes. Psalmodie heute und vor tausend Jahren. - 5:41-45.

Fojtíková, Jana. Das einstimmige tschechischsprachige *Ordinarium Missae* in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts = The Czech monophonic *Ordinarium Missae* in the second half of the 16th century. - 18:95-105.

Grajdian, Vasile. Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree Nr. 101 of January 18, 1865. Its influence over the development of chanting in the Roumanian Church. - 21:86-95.

Harnoncourt, Philipp. Deutsche Psalmodie heute. - 5:50-64.

Joppich, Godehard. Vom Schriftwort zum Klangwort. - 23:89-122.

Kraft, Sigisbert. Lucernarium am 17. September 1994, 25. Sonntag B. Homilie. - 23:155-166.

Lonquich, Heinz Martin. Psalmengesang in deutscher Sprache: Sachgerechte Interpretation oder Plagiat? Acht Modi im deutschen Liturgiegesang. - 23:123-130 [+11].

Marez Oyens, Gerrit de. Probe nicht-strophischen Gemeindegesanges. - 2:53-54; 3:101-102.

Präfl, Franz Karl. Das Psalmgebet in der katholischen Tradition und heute. - 20:145-154.

Schille, Gottfried. Hosanna und Kyrie: ein Sprachgrenzen überschreitender Zusammenhang? - 7:25-29.

Sehnal, Jiří. Der tschechische Meßgesang im 17. und 18. Jahrhundert = Czech hymns in the Mass of the 17th and 18th centuries. - 18:127-135.

Vanlanduyt, Luk. The psalms in contemporary Catholic liturgy. A plea for

reevaluation. - 20: 278-301.

Wentz-Janacek, Elisabet. Lieder im Grenzland - kurze Einführung in eine Skåne-Messe. - S:132-139.

Lohuus, Maria

Der Lobgesang. "Manchmal fühlen wir uns allein auf dieser Welt." - S:8.

Lovelace, Austin C.

Popular music culture and church song in nineteenth-century America. - 22:79-92.

Luff, Alan

The Baroque captivity of the German church and the Romantic captivity of the English churches. - 22:159-161.

Carols and carol traditions in the British Isles. - 11:80-85.

Folk song in English Hymnody. - 14:11-26.

Was machen wir beim Singen der Psalmen? - 20:82-106.

Welsh and English hymnody. A brief survey of the mutual influence of two national hymn cultures. - 7:64-75.

Luth, Jan R.

Das 19. Jahrhundert im I.A.H. Bulletin. - 21:98-99.

Emmanuel Haein (1896-1968) und seine Bedeutung für die Forschung nach der Herkunft der Genfer Psalmmelodien. - 20:178-184.

Gesangbuch, Notation und Praxis. - 24:285-300.

Ein niederländisches Missions-Gesangbuch. - 15:98-103.

LUTHER, MARTIN (1483-1546)

Henkys, Jürgen. Luther über Kirchenlied und Volkslied. - 11:59-62.

Jenny, Markus. Das Psalmlied - eine Erfindung Martin Luthers? - 5:34-36.

MÄHREN

Rybarič, Richard. Das Großmährische Reich als musikgeschichtliches Problem = The greater Moravian state als musicological problem. - 18:117-126.

MANN, THOMAS (1875-1955)

Eunners, Christian. Geburt der Freiheit aus der Gebundenheit. Thomas Mann und der deutsch-amerikanische Dichterkomponist Johann Conrad Beissel. Eine Skizze. - 13:74-80.

Marez Oyens, Gerrit H. de

Probe nicht-strophischen Gemeindegesanges. - 2:53-54; 3:101-102.

Marti, Andreas

Die alte Botschaft - neu gesungen. - 15:56-66.

Die Auswahl der Lieder für den Gottesdienst. - S:60-69.

Hymnologische Beiträge zum 19. Jahrhundert im Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. - 21:96-97.

Kirchengesang zwischen Herrschaftsinstrument und Mittel der Emanzipation. - 22:93-109.

Martini, Britta

Evangelisches Gesangbuch (EG) Nr. 170: "Komm, Herr, segne uns." Ein sprachwissenschaftlicher Essay. - 24:385-399.

Matter, Fred und Andries Höweler

Volkslied und Kirchenlied in Amsterdam. - 11:133-137.

Maultsby, Portia K.

The origin of black spirituals: a summary and analysis of theories. - 11:118-124.

Origins, use and performance of hymns, spirituals and gospels in the Black church = Ursprung, Gebrauch und Ausführung von Hymnen, Spirituals und Gospels in der Afro-amerikanischen Kirche. - 9:46-57.

McMullen, Dianne M.

Musicalisches Gesangsbuch (1736) von Georg Christian Schemelli und Johann Sebastian Bach unter neuen Gesichtspunkten. - 24:301-318.

Metzger, Heinz Dietrich

Das Gesangbuch-Corpus der Evangelischen Landeskirche in Württemberg. - 24:319-332.

Miocs, Josep

Georg Arnold, der Gründer der Kirchenmusik in Nord-Jugoslawien. - 19:95-98.

MISSION

Anger, Erhard. Ein Blick zur Seite: Das missionarische Blasen. - 15:109-111.

Axelsson, Olaf. Music in Africa and Christian mission concepts. - 16:165-175.

- Cartford, Gerhard M. Words and music in cross-cultural hymnody, an aspect. And a new song. - 15:124-129.
- . A few words about Latin America and hymnody = Ein paar Worte über Lateinamerika und Hymnodie. - 16:96-104.
- Fischer, Wolfgang. Proclamation evangelii et hymnodie = Die missionarische Dimension des Singens. Historische Aspekte. - 16:105-122.
- Giering, Achim. Missionarische Motivation und Chance am Beispiel des Liedes "Wach auf, du Geist der ersten Zeugen." - 15:67-77.
- Gille, Gottfried. Missionarische Möglichkeiten und Aufgaben des Kirchenliedes in den evangelischen Kirchen der Deutschen Demokratischen Republik (DDR). - 15:112-117.
- Hoek, Klaas und Wim Kloppenburg. Church music - native music. - 16:123-136.
- Kabus, Wolfgang. Das neue Jugendgesangbuch *Regenbogen* (1986) der Gemeinschaft der STA [i.e., Adventisten] - vorgestellt unter Berücksichtigung der missionarischen Dimension des Singens. - 15:78-86.
- Kloppenburg, Wim und Klaas Hoek. Church music - native music. - 16:123-136.
- Leaver, Robin A. Proclamatio evangelii et hymnodia: Some Thoughts in Preparation for Lund 1987 = Einige Gedanken zur Vorbereitung der Tagung in Lund 1987. - 15:35-48.
- . Theological dimensions of mission hymnody: the counterpoint of cult and culture = Die theologischen Aspekte des Missionsliedes: das Wechselspiel von Kultus und Kultur. - 16:15-52.
- Luth, Jan R. Ein niederländisches Missions-Gesangbuch. - 15:98-103.
- Oyer, Mary. Hymnody in the context of world missions = Das Kirchenlied im Rahmen der Weltmission. - 16:53-95.
- Papp, Géza. Zwei ungarische Gesangbüchlein 1732, 1734. Beitrag zur Missionstätigkeit der Jesuiten und Franziskaner in Ungarn. - 15:87-89.
- Schille, Gottfried. Inwiefern sind neutestamentliche Hymnen missionarisch? - 15:49-55.
- Wasbo, Tormod. Hymn and Mission in a Norwegian context. An approach to a contribution. Mostly historical. - 15:118-123.
- Werner, Matthias. "Die erstgeborenen Brüder in unsem lieben Vaters Hause ... " - Herrnhuter Lieder zur Judenmission. - 15:90-97.

Molnár, Amedeo

Die böhmische Reformation im weltweiten Kontext. - 18:16-27.

Mrowiec, Karol

Aufbau der gegenwärtigen katholischen Kirchengesangbücher in Polen (1965-75). - 2:34-36.

Einige Bemerkungen zur Frage der internationalen und interkonfessionellen Hymnologie. - 7:19-24.

Katholisches polnisches Gesangbuch von P.M.M. Mioduszewski (1838-1853). - 21:53-65.

Musikalische Formen des polnischen Psalmgesangs in Gesangbüchern von 1842 bis 1964. - 4:49-53.

Das polnische Lied "Chrystus zmartwychwstał jest" und das deutsche Lied "Christ ist erstanden."

Die polnische Tradition des Hymnus "Veni creator." - 9:20-28.

Über die Herkunft einiger polnischer Kirchenlieder aus dem Volk, am Beispiel des Repertoires im Gesangbuch von J. Siedlecki (1878-1980). - 11:105-111.

Murányi, Robert Árpád

The first appearance of the gospel hymns in Hungary = Erstes Vorkommen von gospel-hymns in Ungarn. - 9:136-139.

Die neuesten Gesangbücher der kleinen Kirchen (Sekten) in Ungarn. - 2:37-38.

Nádasy, Alfons

Das neue ungarischen Lieder- und Gebetbuch "Singende Kirche." - S:88-115.

NIEDERLANDE

Besten, Adrianus Cornelis den. Zur Bildersprache des geistlichen Liedes. - 4:8-16.

----- und Jürgen Henkys [Übersetzer]. Niederländische Kirchenlieder aus *Liedboek voor de kerken* (1973). - 4:64-78.

Harinck, P.J. The English hymn in Dutch hymnals. - 9:127-135.

Henkys, Jürgen und Ad den Besten [Übersetzer]. Niederländische Kirchenlieder aus *Liedboek voor de kerken* (1973). - 4:64-78.

Höweler, C. Andries und Fred Matter. Volkslied und Kirchenlied in Amsterdam. - 11:133-137.

Luth, Jan R. Ein niederländisches Missions-Gesangbuch. - 15:98-103.

Matter, Fred und C. Andries Höweler. Volkslied und Kirchenlied in Amsterdam. - 11:133-137.

Wit, Jan. Die Torah im kirchlichen Lied. - 4:17-23.

Nijenhuis, Willem

A Dutch Mennonite Easter carol of the seventeenth century and its English

versions. - 9:70-76.

NORDAMERIKA (siehe auch U.S.A.)

Brink, Emily R. Metrical psalmody in North America. A story of survival and revival. - 20:121-128.

Kadelbach, Ada. Again: Four Hundred Years With the *Ausbund*. A study on stability and change. - 13:41-57.

Ressler, Martin E. Verpflanzung der europäischen Anfänge des mennonitischen, hutterischen und amischen Gemeindegesangs nach Amerika. - 14:77-90.

Vajda, Jaroslav. Slavic traditions in American hymnody. - 14:91-110.

Wenzel, Mechthild. Ein Kirchenbuch (Gesangbuch) für evangelisch-lutherische Gemeinden in Nordamerika von 1877 - Anregungen für Gesangbucharbeit in heutiger Zeit. - 13:86-92.

Werner, Matthias. Zinzendorfs Lieder im Zusammenhang seiner Nordamerikareise. - 13:58-65.

NORWEGEN

Brunvoll, Arve. Erwägungen zu einer Bereimung des Psalters in einer lutherischen Kirche. - 5:67-69.

----- . On rhyming David in the North. - 19:99-110.

Bøckman, Peter Wilhelm. Elements of folksong in the new Norwegian hymnal. - 11:130-132.

Wasbo, Tormod. Hymn and Mission in a Norwegian context. An approach to a contribution. Mostly historical. - 15:118-123.

Oehler, K. Eberhard

Ein Buch, gleichsam vom Himmel gefallen. Der Einfluß von Martin Opitz auf die deutsche Psalmen-Bereimung. - 20:185-192.

Friedrich Silcher: Neue Weisen und der Versuch von Kocher, Silcher und Frech, in Württemberg den vierstimmigen Kirchengesang einzuführen. - 21:19-41.

OPITZ, MARTIN (1597-1639)

Oehler, K. Eberhard. Ein Buch, gleichsam vom Himmel gefallen. Der Einfluß von Martin Opitz auf die deutsche Psalmen-Bereimung. - 20:185-192.

Ottermann, Reino

Der Genfer Psalter am Kap der Guten Hoffnung 1652-1977. - 5:29-33.

Oyer, Mary

Hymnody in the context of world missions = Das Kirchenlied im Rahmen der Weltmission. - 16:53-95.

PALMCRON, ANDREAS (1609-1658)

Hansson, Karl Johan. The hymn psalter of Andreas Palmcron. A musical and theological mystery. - 20:162-177.

PALMER, CHRISTIAN (1811-1875)

Bunners, Christian. Was ist ein Hymnologe? Aufgaben hymnologischer Arbeit nach Christian Palmer (1865). - 21:22-18.

Papp, Géza

Zwei ungarische Gesangbüchlein 1732, 1734. Beitrag zur Missionstätigkeit der Jesuiten und der Franziskaner in Ungarn. - 15:87-98.

---- und Csomasz-Tóth, Kálmán. Abriß der Geschichte des ungarischen Kirchenliedes. - 11:6-31.

Paulsen, Ove

De Profundis. Psalmlieder über Psalm 130 als feste Bestandteile des lutherischen Gottesdienstes in Dänemark 1529-1798. - 20:193-202.

Pávich, Zsuzsanna

Der biblische Hintergrund des kirchlichen Singens. - 2:10-14; 3:95.

Petrík, Ján

Zum Gesangbuchproblem der slowakischen evangelischen Kirche A.B. in der ČSSR. - 3:91-93.

PHOTOGRAPHIEN

8. Studentagung (1975). - 3:25, 34.

Ameln, Konrad (1975). - 3:29.

Engelhardt, Walther (1975). - 3:29.

Harnoncourt, Philipp (1975). - 3:29.

Honders, Adriaan Casper (1975). - 3:29.

Jenny, Markus (1975). - 3:29.

Lenselink, S.J. (1975). - 3:29.

Teuber, Ulrich (1975). - 3:29.

Pidoux, Pierre

Die Entstehung des Genfer Psalters = The history of the origin of the Genevan Psalter. Vorwort zur Faksimile-Ausgabe der Psalter-Edition Genf 1562 (Michel Blanchier). Droz, Genève, 1986. Übersetzung

aus dem Französischen: Andreas Marti. - 19:15-48.

PIETISMUS

Arndal, Steffen. Erweckung und Singen im deutschen Pietismus und Herrnhutismus. - 13:66-73.

----- . Gesetz und Evangelium bei den Böhmisches Brüdern und im dänischen Pietismus. Peter Herberts "Der milde treue Gott" und seine Übersetzung durch H.A. Brorson. - 17:6-19.

Koski, Suvi-Päivi. Zu den Vorläufern und Vorbildern des Geist=reichen Gesang=Buches (Halle 1704). - 24:257-284.

Plinta, Piotr

Jerzy Trzanowski. - 18:136-137.

POLEN

Bartkowski, Bolesław. Gregorianischer Choral und musikalische Formen des geistlichen Volksesanges in Polen. - 11:90-97.

Dabek, Stanisław. Schichtung und Verschmelzung der Volks- und Kunstelemente im mehrstimmigen geistlichen Lied-Repertoire von der Renaissance- bis zur Barockzeit in Polen. - 11:98-104.

Mrowiec, Karol. Aufbau der gegenwärtigen katholischen Kirchengesangbücher in Polen (1965-75). - 2:34-36.

----- . Katholisches polnisches Gesangbuch von P.M.M. Mioduszewski (1838-1853). - 21:53-65.

----- . Musikalische Formen des polnischen Psalmgesangs in Gesangbüchern von 1842 bis 1964. - 4:49-53.

----- . Das polnische Lied "Chrystus zmartwychwstał jest" und das deutsche Lied "Christ ist erstanden." - S:70-87.

----- . Die polnische Tradition des Hymnus "Veni creator." - 9:20-28.

----- . Über die Herkunft einiger polnischer Kirchenlieder aus dem Volk, am Beispiel des Repertoires im Gesangbuch von J. Siedlicki (1878-1980). - 11:105-111.

Witkowski, Leon. Der polnische Psalmen [i.e., Psalter] von Jan Kochanowski und Mikołaj Gomółka aus dem Jahre 1580. - 5:36-40.

----- . Wie wurden die zwei polnischen Kantionale aus den Jahren 1554 und 1569 auf der Basis des böhmischen Kantionals von J. Roh aus dem Jahre 1541 verfaßt? - 3:47-50.

POPULARMUSIK

Kabus, Wolfgang. Der Tanz als genetisches Element der Musikentwicklung. Populärmusik und Kirche. - 24:371-384.

----- . "Wir leben doch nicht im 17. Jahrhundert."

Jugend und Populärmusik. - 23:10-29.

Lovelace, Austin C. Popular music culture and church song in nineteenth-century America. - 22:79-92.

Praßl, Franz Karl

Das Psalmgebet in der katholischen Tradition und heute. - 20:129-138.

PSALMEN UND PSALMENGESANG

Brüggemann, Walter. Lobpreisung: eine Politik freudiger Hingabe. - 20:57-81.

Cartford, Gerhard M. The use of the psalm in the eucharist. - 20:145-154.

Gelineau, Joseph. Questions sur la pratique des psaumes dans la liturgie à l'époque patristique. - 5:17-21.

Grajidian, Vasile. The chanting of psalms in the Roumanian Orthodox Church. - 20:155-161.

Kolms, Vilis und Mechthild Wenzel. Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.

Lauer, Simon. Psalmen im Gebet und als Gebet. - 20:12-24.

Luff, Alan. Was machen wir beim Singen der Psalmen? - 20:82-106.

Riehm, Heinrich. Psalmen in heutigen europäischen Gesangbüchern. - 20:203-224.

Schollmeier, Karl. Ansprache im ökumenischen Gottesdienst anlässlich der Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie in Erfurt am 26.8.1977. - 6:36-40.

Seidel, Hans. Psalmen: Die Verbindung von Text und Musik - eine Form christlicher Psalmenauslegung? - 20:25-56.

Smilde, Bernard. Joseph Haydn und die Psalmen. - 20:271-272.

Soeting, A.G. Das Singen von Psalmen in den Kirchen der ersten Jahrhunderte. Einige Gedanken über die Übernahme von jüdischen Psalmen durch die christliche Kirche. - 19:5-13.

Vanlanduyt, Luk. The psalms in contemporary Catholic liturgy. A plea for reevaluation. - 20:278-301.

Wenzel, Mechthild und Vilis Kolms. Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.

Werner, Matthias. Christologische Auslegung der Psalmen nach Auschwitz? - 20:316-321.

PSALMLIEDER

Ameln, Konrad. Zwei unbekannte Melodien zu Psalmliedern von Ludwig Öler. - 3:112-115.

- Brink, Emily R. Metrical psalmody in North America. A story of survival and revival. - 20:121-128.
- Brunvoll, Arve. Erwägungen zu einer Bereimung des Psalters in einer lutherischen Kirche. - 5:67-69.
- . On rhyming David in the North. - 19:99-110.
- Csomasz-Tóth, Kálmán. Die Psalmen in den ungarischen Protestantischen Kirchen. - 4:40-44.
- Göransson, Harald. Psalmengesang heute. - 19:111.
- Hahn, Gerhard. Beispiele freier psalmischer Dichtung im 20. Jahrhundert. - 20:107-120.
- Hansson, Karl Johan. The hymn psalter of Andreas Palmcron. A musical and theological mystery. - 20:162-177.
- Henkys, Jürgen. Drei Genfer Psalmlieder textlich neu gefaßt. - 19:61-65.
- Honders, Adriaan Casper. ... in deiner Mitte, Jerusalem! - S:43-46.
- . Psalm singing in London 1550-1553. - 9:64-69.
- . "Super flumina Babylonis." Bemerkungen zu BWV 653b. - 17:53-59.
- Jenny, Markus. Das Psalmlied - eine Erfindung Martin Luthers? - 5:34-36.
- Kloppenborg, Wim. Eine glückliche zweite Ehe. - S:47-53.
- Leaver, Robin A. Coverdale's *Goostly Psalmes* and early English metrical psalm tunes. - S:54-59.
- . Isaac Watts's hermeneutical principles and the decline of English metrical psalmody. - 4:54-59.
- Luth, Jan R. Emmanuel Haein (1896-1968) und seine Bedeutung für die Forschung nach der Herkunft der Genfer Psalmmelodien. - 20:178-184.
- . Gesangbuch, Notation und Praxis. - 24:285-300.
- Lippus, Urve. The psalm compositions by Cyrillys Kreek (1889-1962) and the Estonian tradition of folk hymn singing. - 21:81-85.
- Mrowiec, Karol. Musikalische Formen des polnischen Psalmgesangs in Gesangbüchern von 1842 bis 1964. - 4:49-53.
- Oehler, K. Eberhard. Ein Buch, gleichsam vom Himmel gefallen. Der Einfluß von Martin Opitz auf die deutsche Psalmen-Bereimung. - 20:185-192.
- Paulsen, Ove. De Profundis. Psalmlieder über Psalm 130 als feste Bestandteile des lutherischen Gottesdienstes in Dänemark 1529-1798.
- Rens, Wouter G. Bericht über die Psalmen-Werkstatt = Psalm workshop. - 20:269-270.
- Riehm, Heinrich. Psalmen in heutigen europäischen Gesangbüchern. - 20:203-224.
- Schulz, Frieder. Psalmengesang in der Gemeinde nach lutherischer Tradition. - Geistlich - musikalisch - liturgisch. - 20:225-255.

- Smilde, Bernard. Rhythmische Phänomene im Genfer Psalter. - 19:49-59.
 ----- . Zur Praxis der Psalmbereimung. - 20:261-268.
- Smolik, Marijan. Die Psalmen bei den Slowenen. - 4:45-48.
- Wentz-Janacek, Elisabet. *Schola captivitatis* 1632 - ein schwedischer Lobwasser. - 20:302-309.
- Wenzel, Mechthild. Strophische Psalmlieder in alten lutherischen Gesangbüchern. - 20:310-315.
 ----- und Vilis Kolms. Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.
- Witkowski, Leon. Der polnische Psalmen [i.e., Psalter] von Jan Kochanowski und Mikołaj Gomółka aus dem Jahre 1580. - 5:36-40.

PUNSCHEL, JOHANN LEBERECHT EHREGOTT (1778-1849)

- Siitan, Toomas. Die Choralreform in lutherischen Baltikum und Punschels *Universal-Choralbuch* (1839). - 22:37-49.

REGIONALTAGUNGEN

5. (1994), Bonn: "Deutscher Liturgiegesang." - 23:57-184.

Reich, Christa

- Die Bedeutung der deutschen Gregorianik für die wissenschaftliche Theologie. - 23:139-154.

Rens, Wouter G.

- Bericht über die Psalmen-Werkstatt = Psalm workshop. - 20:269-270.

Ressler, Martin E.

- Verpflanzung der europäischen Anfänge des mennonitischen, hutterischen und amischen Gemeindegesangs nach Amerika. - 14:77-90.

Riehm, Heinrich

- Die "Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut" ein Spiegel des ökumenischen Dialogs. - 24:333-337.
- Psalmen in heutigen europäischen Gesangbüchern. - 20:203-224.
- Zur Praxis des Erfahrungsaustauschs in der interkonfessionellen Gesangsbucharbeit. - 7:54-57.

Ringeis, Frieder

- Englisches Liedgut in seiner ehemaligen und gegenwärtigen Bedeutung in Liedersammlungen (Gesangbüchern) des Methodismus im deutschsprachigen Raum. - 9:99-107.

Rößler, Martin

Lob - Lehre - Labsal. Theologie im Spiegel von Musik, Kirchenlied und Gesangbuch. - 24:57-76.

Routley, Erik

Hymnody and the Old Testament. - 4:24-27.

RUMÄNIEN

Dressler, Fr. Xavier. Die Gesangbücher der Siebenbürger Sachsen in Rumänien. - 3:70-72.

Grajdan, Vasile. The chanting of psalms in the Roumanian Orthodox Church. - 20:155-161.

----- . Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree Nr. 101 of January 18, 1865. Its influence on the development of chanting in the Roumanian Church. - 21:86-95.

Rybarič, Richard

Das Großmährische Reich als musikgeschichtliches Problem = The greater Moravian state as musicological problem. - 18:117-126.

Sauer-Geppert, Waldtraut Ingeborg

[Diskussionsleitung:] Textliche Varianten im Kirchengesang. - 1:9-11.

Die deutschsprachige Tradition - ein Prozeß der Säkularisierung? - 9:9-19.

"Veni creator spiritus." Die Mittelalter-Rezeption im evangelischen Kirchenlied als Beispiel für interkonfessionelle Hymnologie. - 7:35-39.

Zur Bestimmung des Begriffs "Volkslied." - 11:32-40.

Zur Verwendung des Hohen Liedes im Kirchenlied. - 4:60-63.

Schille, Gottfried

Gemeinschaft als Grundkategorie biblischer Hymnodik. - 11:1-44.

Hosanna und Kyrie: ein Sprachgrenzen überschreitender Zusammenhang? - 7:25-29.

Inwiefern sind neutestamentliche Hymnen missionarisch? - 15:49-55.

Die neutestamentliche Hymnenforschung und das Alte Testament. - 4:3-7.

Schufen die ersten Christen eigene Hymnen? - 21:100-106.

Urchristliche Taufhymnen als Spiegelung der Startsituation. - 23:3-8.

Was ist in ökumenischen Gesangbüchern künftig kaum möglich? (Verbotenes.) - 3:66-69.

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH (1768-1834)

Henkys, Jürgen. Die Lieder in Schleiermachers Gottesdiensten 1830-1834.
- 13:18-22.

Seibt, Ilse. Theologische Einflüsse Schleiermachers auf das Berliner
Gesangbuch von 1829. - 24:400-409.

Schmidt, Eberhard

Pfarrer und Frömmigkeit. Anmerkungen zur geistlichen Lebensordnung des
evangelischen Pfarrers. - S:116-129.

Schollmeier, Karl

Ansprache im ökumenischen Gottesdienst anlässlich der Tagung der
Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie in Erfurt am
26.8.1977. - 6:36-40.

Schönborn, Hans-Bernhard

Lieder mit englischen Texten im Evangelischen Kirchengesangbuch. -
9:95-98.

Verlust von alttestamentlichen Bezügen im bearbeiteten Kirchenlied. -
4:36-39.

Schuberth, Dietrich

Gesangbuch heute. - 3:10-15.

Ton und Spannung. Über die Tonhöhe des Gemeindegesangs. - 2:49-52.

Schulz, Frieder

Psalmengesang in der Gemeinde nach lutherischer Tradition. Geistlich -
musikalisch - liturgisch. - 20:225-255.

Die Seligpreisungen als Gemeindegesang. Spiegel gegenwärtiger Welter-
fahrung und Ausdruck neuer Weltfrömmigkeit. - 24:339-356.

SCHWEDEN

Bexell, Göran. Sacred songs in a secular environment. - 16:165-164.

Göransson, Harald. Psalmengesang heute. - 19:111.

----- . Report from Sweden. - 21:107-110.

Hansson, Karl Johan. The hymn psalter of Andreas Palmcron. A musical
and theological mystery. - 20:162-177.

Lippus, Urve. The tradition of folk hymnsinging in Estonia and an intro-
duction to the Estonian-Swedish collections of hymn variants. -
21:68-80.

Selander, Inger. Chorales and hymns in the Swedish temperance movement
1880-1920. - 22:167-178.

Wentz-Janacek, Elisabet. Lieder im Grenzland - kurze Einführung in eine Skåne-Messe. - S:132-139.

---- . *Schola captivitatis* 1632 - ein schwedischer Lobwasser. - 20:302-309.

---- . Volksvarianten und neues Liedgut. Eine kleine Untersuchung aus Südschweden 1820-1900. - 22:143-150.

SCHWEIZ

Marti, Andreas. Kirchengesang zwischen Herrschaftsinstrument und Mittel der Emanzipation. - 22:93-109.

Sehnal, Jiří

Der tschechische Messgesang im 17. und 18. Jahrhundert = Czech hymns in the Mass of the 17th and 18th centuries. - 18:127-135.

Seibt, Ilse

Theologische Einflüsse Schleiermachers auf das Berliner Gesangbuch von 1829. - 24:400-409.

Seidel, Hans

Psalmen: Die Verbindung von Text und Musik - eine Form christlicher Psalmenauslegung? - 20:25-56.

Selander, Inger

Chorales and hymns in the Swedish temperance movement 1880-1920. - 22:167-178.

Modern hymns and modern poetry - a mirror of our time? - 24:19-30.

Selander, Sven Åke

Hymnologie und Didaktik. - 16:137-153.

Kirchenlied und Gesangbuch in einer Zeit der Säkularisierung. - 24:1-17.

SERBIEN

Stefanović, Dimitrije. Research work on Serbian church music and music publications during the last thirty years. - 2:87-94.

Seuffert, Josef

Gotteslob. - 3:17.

Sharpe, Eric

1970-1980: "explosive" Jahre in der britischen Hymnodie. - 10:34-52.

Siitan, Toomas

Die Choralreform im lutherischen Baltikum und Punschels *Universal-Choralbuch* (1839). - 22:37-49.

Information über Perspektiven der hymnologischen Forschung und über Denkmäler des Kirchengesangs in Estland. - 20:256-260.

SILCHER, FRIEDRICH (1789-1860)

Oehler, K. Eberhard. Friedrich Silcher: Neue Weisen und der Versuch von Kocher, Silcher und Frech, in Württemberg den vierstimmigen Kirchengesang einzuführen. - 21:19-41.

SLOWAKEI

Wurm, Karol. Altböhmisches Erbe im Liederschatz der slowakischen evangelischen A.B. Landeskirche. Detempore-Lieder zum Kyrie und Credo in der *Cithara Sanctorum* des Georg Tranovský, 1636 = The Old-Czech heritage in the hymnody of the Evangelical Lutheran Church of Slovakia, Augsburg Confession in Detempore hymns for the Kyrie and the Credo in Georg Tranovsky's *Cithara Sanctorum*, 1636. - 18:85-94.

SLOWENIEN

Smolik, Marijan. The contributions of Slovenians to the religious chant in the U.S.A. - 13:81-85.

----- . Kirchenlied in Slowenien im 19. Jahrhundert. - 21:66-67.

----- . Die Psalmen bei den Slowenen. - 4:45-48.

Smilde, Bernard

Joseph Haydn und die Psalmen. - 20:271-272.

Rhythmische Phänomene im Genfer Psalter. - 19:49-59

Zur Praxis der Psalmbereimung. - 20:261-268.

Smolik, Marijan

The contributions of Slovenians to the religious chant in the U.S.A. - 13:81-85.

Kirchenlied in Slowenien im 19. Jahrhundert. - 21:66-67.

Die Psalmen bei den Slowenen. - 4:45-48.

Soeting, A.G.

Das Singen von Psalmen in den Kirchen der ersten Jahrhunderte. Einige Gedanken über die Übernahme von jüdischen Psalmen durch die christliche Kirche. - 19:5-13.

Hat Paulus in seinen Briefen aus existierenden Hymnen zitiert? - 19:123-129.

SPENER, PHILIPP JAKOB (1635-1705)

Bunners, Christian. Ein Urteil Philipp Jakob Speners über die Lieder der Böhmischen Brüder. - 17:2-24.

Stefanović, Dimitrije

Research work on Serbian church music and music publications during the last thirty years. - 2:87-94.

STUDIEN TAGUNGEN

7. (1973), Dubrovnik: "Entstehung und Bedeutung von Varianten im Kirchengesang." - 1.
8. (1975), Groningen: "Gesangbuch heute / Gesangbuch Redaktion." - 2; 3.
9. (1977), Erfurt: "Altes Testament und Kirchengesang." - 6.
10. (1979), Regensburg: "Internationale und interkonfessionelle Hymnologie." - 8.
11. (1981), Oxford (Joint Conference): "Quellen und Einflüsse englischer Hymnodie" = "Sources and influences of English hymnody." - 10.
12. (1983), Budapest: "Volkslied und Kirchenlied." - 12; 13:39-40.
13. (1985), Bethlehem (Joint Conference): "The international roots of American hymnody." - 14.
14. (1987), Lund: "Proclamatio evangelii et hymnodia. Die missionarische Dimension des Singens." - 15; 16.
15. (1989), Prag: "Der Gesang der Böhmischen Brüder und die mittelalterlichen Anfänge des volkssprachlichen Kirchengesangs." - 18.
16. (1991), Leuven (Joint Conference): "Psalmen - schöpferischer Umgang mit Tradition = Psalms - Creative Use of Tradition." - 20.
17. (1993), Järvenpää: "Das 19. Jahrhundert im Kirchenlied." - 22.
18. (1995), Lübeck: "Speculum aevi. Kultur, Geist und Leben in Kirchenlied und Gesangbuch." - 24.

Sutter, Ignaz de

Zingt jubilate. Das Gesangbuch der flämischen Kirchenprovinz in Belgien. - 6:75-77.

Szigeti, Kilian

Neue Gesichtspunkte und Anforderungen eines katholischen Gesangbuchs nach dem II. Vatikanischen Konzil. - 2:32-33.

Tallmadge, William H.

The Orality of Rural Hymnody. - 14:27-65.

TANZ

Bongers, Emma Elze. Und als er nahe zum Hause kam, hörte er Singen und Tanzen. - 24:167-191.

---- . Wir tanzen mit König David = Dancing with King David. - 20:141-144.

Kabus, Wolfgang. Der Tanz als genetisches Element der Musikentwicklung. Populärmusik und Kirche. - 24:371-384.

Taylor, Cyril

Hymns Ancient and Modern - eine sagenhafte Geschichte ohne Ende. - 10:53-62.

Tesař, Stanislav

Die Stellung des Brüdergesanges im tschechischen Gesangbuchrepertoire des 16. Jahrhunderts = The place of [Czech] Brethren [hymns] in the Czech hymnal repertoire of the 16th century. - 18:65-84.

Teuber, Ulrich

"Ein geistlich lied vmb hilff." Uldalricus (non Zwingli) in honorem Marci. - S:130-131.

[Diskussionsleitung:] Übergreifende und allgemeine Fragen zur Variantenbildung - 1:12-14.

TRZANOWSKI, JERZY (1592-1637)

Plinta, Piotr. Jerzy Trzanowski. Nachtrag zum IAH-Bulletin 17. - 18:136-137.

TSCHECHIEN

Buzga, Jaroslav. Zum Problem der gegenseitigen Beziehungen der tschechischen weltlichen (profanen) und kirchlichen Volkslieder. - 11:117.

Fojtíková, Jana. Das einstimmige tschechischsprachige *Ordinarium Missae* in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts = The Czech monophonic *Ordinarium Missae* in the second half of the 16th century. - 18:95-105.

- Kouba, Jan. Das tschechischsprachige Kirchenlied vom Mittelalter bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts = Czech hymnody from the Middle Ages until the beginning of the 16th century. - 18:106-116.
- Sehnal, Jiří. Der tschechische Meßgesang im 17. und 18. Jahrhundert = Czech hymns in the Mass of the 17th and 18th centuries. - 18:127-135.

TSCHECHOSLOWAKEI

- Kouba, Jan. Kirchengesang in der tschechoslowakischen Geschichte bis 1800 (in Daten und Stichwörtern). - 17:43-52.
- Petrík, Ján. Zum Gesangbuchproblem der slowakischen evangelischen Kirche A.B. in der ČSSR. - 3:91-93.
- Wurm, Karol. Volksmelodien und volkstümliche Melodien im Kirchengesang der CSSR. - 11:112-116.

Trajtler, Gábor

- Neues Gesangbuch der evangelisch-lutherischen Kirche in Ungarn. -- 1:86-89.

Tuppurainen, Erkki

- Das Samische (Lappländische) Kirchengesangbuch Finnlands 1993. - 22:163-165.

U.S.A. (siehe auch NORDAMERIKA)

- Durnbaugh, Hedwig T. Ephrata, Amana, Harmonie: Drei christliche kommunistische Gemeinschaften in Amerika: Beispiele kirchlicher Identität im Kirchenlied. - 24:203-218.
- Eskew, Harry. Gospel hymnody. - 9:90-94.
- Grindal, Gracia. Contemporary American poetry and current American hymnody. - 24:93-121.
- Kadelbach, Ada. Die *Hirtenlieder von Bethlehem* (Germantown 1742) und die Singpraxis der Brüdergemeinde. - 14:66-76.
- Lovelace, Austin C. Popular music culture and church song in nineteenth-century America. - 22:79-92.
- Maultsby, Portia K. The origin of black spirituals: a summary and analysis of theories. - 11:118-124.
- . Origins, use and performance of hymns, spirituals and gospels in the Black church = Ursprung, Gebrauch und Ausführung von Hymnen, Spirituals und Gospels in der Afro-amerikanischen Kirche. - 9:46-57.
- Smolik, Marijan. The Contributions of Slovenians to the religious chant in the U.S.A. - 13:81-85.

- Vajda, Jaroslav. Slavic Traditions in American Hymnody. - 14:91-110.
 Young, Carlton. Three aspects of contemporary American hymnody = Drei Aspekte zeitgenössischer amerikanischer Hymnodie. - 8:37-46.

ÜBERSETZUNGEN

- Anger, Erhart. Vom Recht der Erstgeburt. Neuübertragungen von bereits bekannten Kirchenliedübersetzungen. - 9:125-126.
 Arndal, Steffen. Gesetz und Evangelium bei den Böhmisches Brüdern und im dänischen Pietismus. Peter Herberts "Der milde treue Gott" und seine Übersetzung durch H.A. Brorson. - 17:6-19.
 Brunvoll, Arve. On rhyming David in the North. - 19:99-110.
 Cartford, Gerhard. Words and music in cross-cultural hymnody, an aspect. And a new song. - 15:124-129.
 Hahn, Gerhard. Überblick über die sprachlich-literarischen Bearbeitungen der biblischen Psalmen in deutscher Sprache. - 19:75-79.
 Harinck, P.J. The English hymn in Dutch hymnals. - 9:127-135.
 Henkys, Jürgen. Drei Genfer Psalmlieder textlich neu gefaßt. - 19:61-65.
 ----- . Fred Kaan und Charles Wesley in deutscher Übertragung. Zu zwei Liedern aus *Cantate Domino*. - 9:119-124.
 Hofmann, Friedrich. Probleme der Liedübertragungen aus dem Englischen. Dargestellt an "Christ is the world's light." - 7:46-51.
 Honders, Adriaan Casper. Una voce canentes ... ? Bemerkungen und Fragen zu "Adoro devote." - 7:39-45.
 Kolms, Vilis und Mechthild Wenzel. Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.
 Leaver, Robin A. Bunsen and the translation of German hymns into English. - 9:85-89.
 ----- . The hymns of Paul Gerhardt in English use. - 9:80-84.
 Murányi, Robert A. The first appearance of the gospel hymn in Hungary = Erstes Vorkommen von gospel-hymns in Ungarn. - 9:136-139.
 Ringeis, Frieder. Englisches Liedgut in seiner ehemaligen und gegenwärtigen Bedeutung in Liedersammlungen (Gesangbüchern) des Methodismus im deutschsprachigen Raum. - 9:99-107.
 Schönborn, Hans-Bernhard. Lieder mit englischen Texten im Evangelischen Kirchengesangbuch. - 9:95-98.
 Smilde, Bernard. Zur Praxis der Psalmbereimung. - 20:2261-268.
 Wenzel, Mechthild und Vilis Kolms. Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.
 Werner, Matthias. Die Vorlage der von Wesley übersetzten Lieder und ihr Weg zurück in englische Brüdergesangbücher. - 9:77-79.

Ueltzen, Hans-Dieter

Enchiridion Geistlicher Leder vnde Psalmen. Magdeburg 1536. - 23:9-10.

Das Kinderlied der Reformationszeit. - 17:36-42.

Joachim Slüters Gesangbuch von 1525. - 20:273-277.

"Veni creator spiritus." Ursprung und Abwandlung einer Melodie. - 9:29-34.

UNGARN

Bárdos, Kornél. Gesangbuch und Volkstradition. - 2:25-27; 3:96-100.

Csomasz-Tóth, Kálmán. Die Psalmen in den ungarischen Protestantischen Kirchen. - 4:40-44.

----- und Géza Papp. Abriß der Geschichte des ungarischen Kirchenliedes. - 11:6-31.

Domokos, Pál Péter. Advent Teil des *Cantionale Catholicum* von Johannes Kajoni O.F.M. Strict. Obs. Csiksomlyó, 1676. Rekonstruktion der Melodien. - 3:61-65.

Holl, Béla. Über das in Vorbereitung befindliche ungarische historische Hymnarium. - 16:200-206.

Murányi, Robert A. The first appearance of the gospel hymns in Hungary = Erstes Vorkommen von gospel-hymns in Ungarn. - 9:136-139.

----- . Die neuesten Gesangbücher der kleinen Kirchen (Sekten) in Ungarn. - 2:37-38.

Nádasy, Alfons. Das neue ungarische Lieder- und Gebetbuch "Singende Kirche." - S:88-115.

Papp, Géza. Alte ungarische Psalmlieder. - 19:81-94.

----- . Zwei ungarischen Gesangbüchlein 1732, 1734. Beitrag zur Missionstätigkeit der Jesuiten und der Franziskaner in Ungarn. - 15:87-89.

----- und Csomasz-Tóth, Kálmán. Abriß der Geschichte des ungarischen Kirchenliedes. - 11:6-31.

Trajtler, Gábor. Neues Gesangbuch des evangelisch-lutherischen Kirche in Ungarn. - 11:86-89.

Valtynyi, Gábor. Richtlinien der Redigierung des neuen offiziellen Gesangbuches der ungarländischen Evangelischen Kirchen. - 2:42-44.

Vajda, Jaroslav

Slavic Traditions in American Hymnody. - 14:91-110.

Valtynyi, Gábor

Richtlinien der Redigierung des neuen offiziellen Gesangbuches der ungarländischen evangelischen Kirchen. - 2:42-44.

Vanlanduyt, Luk

The psalms in contemporary Catholic liturgy. A plea for reevaluation. - 20:278-301.

Vapaavuori, Hannu

Der Einzug von Volkschorälen und Choralvarianten in den finnischen Kirchenliedschatz. - 24:357-369.

Die Restaurierung von Choralbuchmelodien in Finnland im 19. Jahrhundert. - 23:31-43 [+4].

VOLKSLIED

Bárdos, Kornél. Gesangbuch und Volkstradition. - 2:25-27.

Bartkowski, Bolesław. Gregorianischer Choral und musikalische Formen des geistlichen Volksgesanges in Polen. - 11:90-97.

Buzga, Jaroslav. Zum Problem der gegenseitigen Beziehungen der tschechischen weltlichen (profanen) und kirchlichen Volkslieder. - 11:117.

Bøckman, Peter Wilhelm. Elements of folksong in the new Norwegian hymnal. - 11:130-132.

Cartford, Gerhard M. Church song / Folk song in Latin America. - 11:125-129.

----- . Ludvig M. Lindeman and folk style hymnody. - 22:181-188 [+8].

Dabek, Stanisław. Schichtung oder Verschmelzung der Volks- und Kunstelemente im mehrstimmigen geistlichen Lied-Repertoire von der Renaissance- bis zur Barockzeit in Polen. - 11:98-104.

Giering, Achim. Vom Kirchenlied zum Volkslied. - 11:48-53.

Gille, Gottfried. Zum geistlichen Volkslied des 19. Jahrhunderts. - 11:76-79.

Henkys, Jürgen. Luther über Kirchenlied und Volkslied. - 11:59-62.

Herngreen, G.F.W. Volkslied und Kirchenlied. - 11:45-47.

Hoek, Klaas und Wim Kloppenburg. Church music - native music. - 16:123-136.

Höweler, C. Andries und Fred Matter. Volkslied und Kirchenlied in Amsterdam. - 11:133-137.

Kloppenburg, Wim und Klaas Hoek. Church music - native music. - 16:123-136.

Lippus, Urve. The psalm compositions by Cyrillys Kreek (1889-1962) and the Estonian tradition of folk hymn singing. - 21:81-85.

----- . The tradition of folk hymnsinging in Estonia and an introduction to the Estonian-Swedish collections of hymn variants. - 21:68-80.

Luff, Alan. Carols and carol tradition in the British Isles. - 11:80-85.

----- . Folk Song in English Hymnody. - 14:11-26.

- Matter, Fred und C. Andries Hoeweler. Volkslied und Kirchenlied in Amsterdam. - 11:133-137.
- Maultsby, Portia K. The origin of black spirituals: a summary and analysis of theories. - 11:118-124.
- Mrowiec, Karol. Über die Herkunft einiger polnischer Kirchenlieder aus dem Volk, am Beispiel des Repertoires im Gesangbuch von J. Siedlicki (1878-1980). - 11:105-111.
- Sauer-Geppert, Waldtraut Ingeborg. Zur Bestimmung des Begriffs "Volkslied." - 11:32-40.
- Tallmadge, William H. The Orality of Rural Hymnody. - 14:27-65.
- Vapaavuori, Hannu. Der Einzug von Volkschorälen und Choralvarianten in den finnischen Kirchenliedschatz. - 24:357-369.
- Wentz-Janacek, Elisabet. Volksvarianten und neues Liedgut. Eine kleine Untersuchung aus Südschweden 1820-1900. - 22:143-150.
- Werner, Matthias. Das geistliche Volkslied im Brüdergesang. - 11:71-75.
- Wurm, Karol. Volksmelodien und volkstümliche Melodien im Kirchengesang der CSSR. - 11:112-116.

Wainwright, Geoffrey

- The hymnal between confessional particularity and ecumenical openness. - 24:31-56.

Wasbo, Tormod

- Hymn and Mission in a Norwegian context. An approach to a contribution. Mostly historical. - 15:118-123.

WATTS, ISAAC (1674-1748)

- Leaver, Robin A. Isaac Watts's hermeneutical principles and the decline of English metrical psalmody. - 4:54-59.

Weber, Édith

- Gesangbücher als Spiegel des Geschmacks in Frankreich. - 24:149-165.

Wentz-Janacek, Elisabet

- Lieder im Grenzland - kurze Einführung in eine Skåne-Messe. - S:132-139.
- "När allt omkring mig vilar." - 13:35-37.
- Schola captivitatis* 1632 - ein schwedischer Lobwasser. - 20:302-309.
- Volksvarianten und neues Liedgut. Eine kleine Untersuchung aus Südschweden 1820-1900. - 22:143-150.

Wenzel, Mechthild

Ein Kirchenbuch (Gesangbuch) für evangelisch-lutherische Gemeinden in Nordamerika von 1877. Anregungen für Gesangbucharbeit in heutiger Zeit. - 13:86-92.

Strophische Psalmlieder in alten lutherischen Gesangbüchern. - 20:310-315.

Vortrag zur Eröffnung der Gessangbuch-Ausstellung in Luthers Sterbehaus, Lutherstadt Eisleben, 16. März 1993. - 22:151-157.

---- **und Vilis Kolms.** Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Lettland. Ein Arbeitsbericht. - 19:113-122.

WERKSTÄTTEN

Durnbaugh, Hedwig T. Die Werkstatt stellt sich vor: Authors', composers', translators' workshop. - 22:189-196.

Rens, Wouter G. Bericht über die Psalmen-Werkstatt = Psalm workshop. - 20:269-270.

Werner, Matthias

Christologische Auslegung der Psalmen nach Auschwitz? - 20: 316-321.

"Die erstgeborenen Brüder in unsers lieben Vaters Hause ... " - Herrnhuter Lieder zur Judenmission. - 15:90-97.

Das geistliche Volkslied im Brüdergesang. - 11:71-75.

Die Vorlage der von Wesley übersetzten Lieder und ihr Weg zurück in englische Brüdergesangbücher. - 9:77-79.

Zinzendorfs Lieder im Zusammenhang seiner Nordamerikareise. - 13:58-65.

WESLEY, CHARLES (1707-1788)

Henkys, Jürgen. Fred Kaan und Charles Wesley in deutscher Übertragung. Zu zwei Liedern aus *Cantate Domino*. - 9:119-124.

WESLEY, JOHN (1703-1791)

Werner, Matthias. Die Vorlage der von Wesley übersetzten Lieder und ihr Weg zurück in englische Brüdergesangbücher. - 9:77-79.

Wit, Jan

Gesangbuch heute. - 3:36-45.

Die Torah im kirchlichen Lied. - 4:17-23.

Witkowski, Leon

Der polnische Psalmen [i.e., Psalter] von Jan Kochanowski und Mikołaj Gomółka aus dem Jahre 1580. - 5:36-40.

Wie wurden die zwei polnischen Kantionale aus den Jahren 1554 und 1569

auf der Basis des böhmischen Kantionals von J. Roh aus dem Jahre 1541 verfaßt? -3:47-50.

Wurm, Karol

Altböhmisches Erbe im Liederschatz der slowakischen evangelischen A.B. Landeskirche. Detempore-Lieder zum Kyrie und Credo in the *Cithara Sanctorum* des Georg Tranovský 1636 = The Old-Czech heritage in the hymnody of the Evangelical Lutheran Church of Slovakia, Augsburg Confession. Detempore hymns for the Kyrie and the Credo in Georg Tranovsky's *Cithara Sanctorum*, 1636. - 18:85-94.

----- . Volksliedmelodien und volkstümliche Melodien im Kirchengesang der ČSSR. - 11:112-116.

Young, Carlton

Three aspects of contemporary American hymnody = Drei Aspekte zeitgenössischer amerikanischer Hymnodie. - 8:37-46.

ZINZENDORF, NIKOLAUS LUDWIG VON (1700-1760)

Werner, Matthias. Zinzendorfs Lieder im Zusammenhang seiner Nordamerikareise. - 13:58-65.

Županović, Lovro

Harmonische Aspekte des kroatischen "Neuen Kirchliederbuches." - 2:57-59; 3:103-108.

